الإشكاليات الثقافية في الجزائر

(بعض نقاط)

عندما يتعلق الأمر بالحديث عن الشعب الجزائري، من جميع الأوجه ينبغي أن نستنجد بذاكرتنا لنستعرض محنته عبر بضعة قرون. أي منذ احتل القراصنة الأتراك مدنه الساحلية ودفعوا الأغلبية العظمى منه نحو الأرياف، وحولوا الكثير من شباب المدن إلى بحّارة مهنتهم السطو على الغادي والرائح عبر البحار القريبة والبعيدة وسلب وترويع الآمنين وإلى رعايا شبه عبيد إن كانوا جزائريين أبا وأما، وإلى مواطنين من الدرجة الثانية إن كانوا من آباء أتراك وأمهات جزائريات.

لا شك أن الريفي الهارب بجلده والمتعرض لملاحقات رجال المخزن لجمع الأتاوات والضرائب خلقت لديه مفاهيم جديدة عن الحياة عن الدولة عن السلطة المركزية، عن العدل عن الظلم والجور. لا شك أن النص المكتوب تراجع ليبقى النص المنقول شفويا من شخص لآخر ومن جيل لآخر إن علاقة جديدة بين الدولة وبين المواطن قد ولدت. لا شك أن الروح الجماعية تخلفها النزعة الفردية وأن روح الأمة والجماعة الكبيرة تتراجع لتخلفها روح القبيلة والعشيرة والجهة.

أما الباقون في المدن، الجزائر، وهران، مستغانم، تلمسان معسكر المدية، سطيف، قسنطينة، جيجل، عنابة، وكثير من الحواضر المهمة الأخرى التي كان المفروض أن تشع ثقافيا وحضاريا على كامل المجتمع، فممّا لا شك فيه، أن إنسانا جديدا ذا رؤية جديدة للحياة خلق فيهم. إنسانا يواجه الخشونة والقساوة في البر وفي البحر، .يواجه علاقات حضارية لا هي بالإسلامية ولا هي بغير الإسلامية كل هذا في ظل انفتاح حضاري وازدهار صناعي جاء بهما النازحون من الأندلس وهم في الغالب بربر فقدوا بشكل أو بآخر ثقافتهم الأصلية.

بدأت من نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، لأن هذه الفترة تشكل في نظري علامة خاصة، فذلك أن الإنسان في هذه المنطقة من الشمال الإفريقي، ظل طوال وجوده في مواجهة القادم من وراء البحر، ولربما كان من الشعوب القليلة التي تغير دينها أو مذهبها إما طوعا وإما قسرا، أكثر من مدة في تاريخها، فقد عرف اليهودية وعرف المسيحية وعرف الإسلام، وعرف قبل ذلك كله الوثنية، وفي نطاق الإسلام عرف السنة وأسس بها دولا وعرف مذهب

الخوارج وأسس به الدولة الخارجية الأولى في التاريخ الإسلامي، وأثناءها عرف مذهب الشيعة فأقام به الدولة الفاطمية التي أسست مدينة القاهرة، ليعود فيحطمها بدورها ويعود إلى السنة وإلى المذهب المالكي بالذات ليستقر عليه حتى اليوم. لقد كان ذلك ديدن هذا الإنسان مع المسيحية أيضا، فهو الذي كان في الوقت الواحد يعاني التناقض بين قديسين من أبنائه هما القديس أوغيستانيوس ودوناتيوس. الأول محافظ يؤيد كنيسة روما وينظر لها، والثاني ثائر على الكنيسة وعلى الأوضاع الاجتماعية، حيث كان يقود ثورة الفلاحين المياومين ضد الأسياد المستغلين.

لقد كانت نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر وما تلاهما حتى اليوم بداية لصراع ديني نشب بين المسلمين والمسيحيين عبر رقعة ترابية واسعة جدا.

الأندلس تفلت من بين أيدي المسلمين، ومحاكم التفتيش تجري دون هوادة، وصرخات النجدة تتعالى من البر والبحر.

الإسبان ينزلون بالسواحل الشمال إفريقية، وينشؤون قلاعا يتحصنون بها وينطلقون منها.

القراصنة باسم المسيحية يصولون ويجوبون عرض البحار.

الفرنسيون يهددون السواحل الجزائرية، تهديدا جادا.

إن هذه الفترة من التاريخ لا تشبه في نظري أية فترة أخرى سابقة: الغازي يغزو باسم دين منتقما وليس مبشرا كما جرت العادة في مثل هذه الأمور، والمدافع يزعم أنه يدافع عن الدين. باسم الدين لكن لا يهمه من الأمر سوى تأسيس قلاع وتحصينات وإمارات وكثيرا ما كان الأمر على حساب الدين وعلى حساب قيمه.

كلاهما، الغازي والمدافع غريب وليس غريبا عن المجتمع في نفس الوقت. الإسبان والفرنجة عموما يعرفهم سكان السواحل سواء من الموريسكيين الذين عادوا من الأندلس أو من الذين ظلوا يتعاملون مع الغزو مدا وجزرا.

الأتراك وإن كانوا مسلمين يصلون ويصومون ويقيمون الشعائر فإنهم يستعملون لغة غير الأمازيغية وغير لغة القرآن الكريم.

وهنا أفتح قوسا لأشير إلى أن الناس في المنطقة التي نتناولها، قد يستبدلون دينهم أو مذهبهم وقد فعلوا ذلك كثيرا، وقد يستبدلون مواقعهم وقد فعلوا ذلك كثيرا الأمر الذي خلق نوعا من الوحدة والتجانس بين الناس وأذاب الحدود بين الشمال والجنوب بين الساحل والتل وبين السهوب والصحارى، لكنهم يظلون يتشبثون تشبثا عجيبا جدا بلغتهم.

يستعملون الهيروغليفية ويستعملون الفينيقية واللاتينية والإغريقية والعربية، ويكتبون بإحداها أو بها جميعا، كما يفعل أبوليوس صاحب الرواية الأولى في التاريخ، الذي يقول عن نفسه: **إنني أنتشئ في كل شيء سواء باليونانية أوباللاتينية بنفس الأمل ونفس الحماس ونفس الأسلوب**، والذي يصفه القديس أوغيستانيوس بقوله **يعتبر أبوليوس عندنا نحن الأفارقة هو الأكثر شعبية**. وكما فعل من سبقوه أو أتو بعده إلى اليوم، وأنا واحد من هؤلاء.

لكنهم، لكننا، لكن الناس في هذه المنطقة من العالم لا يسلمون إطلاقا في لغتهم الأمازيغية التي تتضارب الأقوال في أصلها.

إن هذه الشخصية الثنائية التي تظل تتخفى في إنسان المنطقة بكل تجاويفها وبكل أسرارها ودهاليزها، عنصر مهم في دراسة ردود أفعالهم، وفي أسلوب تعاملهم مع الآخر. فالعلاقة بين الانفتاح والانغلاق على الآخرتظل دائما غير واضحة ، ولربما مشكوك فيها.

ومن هذه النقطة أعود إلى نقطة البداية التي هي لجوء الناس إلى الريف، ابتداء من القرن الخامس عشر، عصر الاصطدام بالآخر القادم من وراء البحر بقطع النظر عن دينه.

أتصور أن جزءا كبيرا من الذاكرة المكتسبة من الحياة المدينية قد امحى أو شرع في الانمحاء، كما أتصور أن جزءا كبيرا من الذاكرة الممحوة أو النائمة ومنها اللغة قد استعيد، أو استيقظ أو سموه كما شئتم.

قد يتحدث المؤرخون للثقافة في هذه الفترة عن النسبة الكبيرة لمن يحسنون القراءة والكتابة كما قد يتحدثون عن المدارس القرآنية وعن مؤسسات التصوف، ولكنني أقول بأن الفرد الجزائري ابن المنطقة الأصلي قد غادر المدينة وعاد إلى الريف وأنه عاد إلى الحالة التي تشبه ما كان عليه أثناء نشوء المستعمرات الرومانية والبيزنطية والوندالية.

يأخذ قليلا مما يحتاج إليه من العناصر الحضارية الجديدة، وينهب قدر ما استطاع في غزواته المتكررة، من الخيرات، ثم يعود إلى معاقله في الجبال والصحاري، لائذا بما لديه من ثقافة.

ابن خلدون عندما يتحدث عن فساد الأخلاق في المدن وضعف إيمان الناس، يقول إن الريف والبدو يتدخلون لإصلاح الأمر، أو ما معناه.

ولربما استقى ابن خلدون نظريته هذه من استقراء أحوال الجزائريين، والبربر عموما.

فهؤلاء الذين ليس لهم من المعالم الحضارية والثقافية سوى التدين والدين الذي يدينون به واللغة التي يتخاطبون بها، فهم على خلاف أهل الجزيرة العربية وعلى خلاف المصريين وعلى خلاف السومريين وعلى خلاف الرومان واليونان، يسهمون في الحضارة الإنسانية بالاستهلاك

وليس بأنتاج الحضارة ذاتها. والسلاح الثقافي الذي يشهرونه في وجه الآخر الذي يغزوهم أو حتى الذي يختلفون معه هو الدين.

لقد كانت الدوناتية ثورة دينية مسيحية على الكنيسة الرسمية (كاسيليانوس في قرطاج المؤيد من طرف قسطنطين من روما)، سرعان ما تحولت إلى ثورة سياسية اجتماعية.حيث تبنته حركة المزارعين «السركوسيليون» ومعناها الذين يحومون حول المزارع، ولنستمع إلى أوجار البيرتيني يصفهم: للدوناتية في نوميديا على الخصوص أتباع كثيرون وقد كانت له في كل الأرياف أتباع موهوبون متمثلون في عصابات الفلاحين الموتورين بسبب البؤس كانوا يزرعون الرعب في الطرقات وينهبون المزارع، بل ويهاجمون حتى المدن، ويعلنون الحرب على الأغنياء وكبار الملاك والإقطاعيين.

يذكر التاريخ بعض الأسماء للمرأة التي قادت المقاومة الشعبية ضد الفتح الإسلامي، لكن يقتصر الجميع على منحها لقبا دينيا: الكاهنة.

بعضهم يقول إنها يهودية وبعضهم يقول إنها مسيحية، وبعضهم يشير إلى أنها ساحرة، لكن في جميع الحالات سميت بالكاهنة.

عندما دخلت جيوش فرنسا الجزائر، لا يذكر التاريخ من القادة الذين قاوموها سوى شاب من زاوية بالغرب الجزائري فقيه يقول الشعر، حمل السيف ونصب نفسه أميرا، وظل طوال سبع عشرة سنة يخوض معركة ضارية ضد جيش عصري يقوده جنرالات وتدعمه صناعة حربية أروبية.

لا أريد أن أتوقف كثيرا عند الاحتلال الفرنسي وتفاصيله وعلاقاته بالشعب الجزائري، فهو في رأيي امتداد لما بدأ في القرن الخامس عشرة، ولقد أتم مع الأسف المهمة التي بدأت زمنها وهي ترييف المجتمع الجزائري وإحداث الشرخ بين الحاكم والمحكوم، بين الطبقة الحاكمة وبين باقي الناس.

ولئن كانت الشريحة التي قادت حركة التحرر الوطني الجزائرية مثقفة في غالبيتها بلغة المستعمر ومتشبعة بقيمه الحضارية وبآدابه، وهي في معظمها من أبناء الفئة المستخدمة في الإدارة الفرنسية بهذه الرتبة أو بتلك، فإنها اضطرت كي يسندها الريف ويحمل السلاح في وجه المستعمر، أن تستعمل الدين.

كانت جريدة الثورة تسمى المقاومة، فاستبدل بالمجاهد.

كان حامل السلاح يسمي بالمكافح أحيانا وبالمقاوم أحيانا، فانتهت تسميته بالمجاهد، ولا تزال هذه التسمية تستعمل إلى اليوم.

وفي هذا الإطار تم الفرز السياسي والإيديولوجي بين الثوار، واتخذ الموقف من الشيوعية

ومن اليسار عموما.

وفي هذا الإطار تمت صياغة الدساتير والقوانين الجزائرية منذ الاستقلال حتى اليوم.

عندما خرج الفرنسيون وجد الجزائريون، ولربما للمرة الأولى في تاريخهم، أنهم يحتفظون :

بمدن شبه فارغة فعمروها.

بلغة دينهم وهي متخلفة بالنسبة لما هي عليه في المشرق العربي وبالنسبة للغة المستعمر فتعصب لها البعض وتعصب ضدها البعض الآخر.

بلغة أمهاتهم، وهي أيضا مشوهة بالعبارات الغريبة عنها في كثير من الحالات فتعصب لها البعض وتعصب ضدها البعض الآخر أيضا.

بريفيتهم بما تحمله هذه العبارة من أبعاد ومن عمق بدل أن يعوا بها كتخلف حضاري راحوا على لسان قادتهم يزهون ويفاخرون بها.

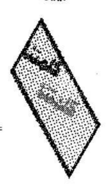
بسلطة مركزية شبيهة بسلطة الأتراك، في دينها وتدينها، وشبيهة بالسلطة الفرنسية في لغتها وفي معاملاتها.

إن المدن الجزائرية، سرعان ماصارت ريفا، فقد توزع السكان المقيمون في المدن على مساكن الأروبيين، وتفكك بالتالي تجمعهم المديني، ووجدوا أنفسهم محاصرين بآلاف البدو، وأكاد أجزم أن الإشعاع الحضاري المديني للجزائر العاصمة ولقسنطينة وبجاية وتلمسان وغرداية لفه غبار الريف فانطمس.

إذا كانت عمان عاصمة الأردن كعاصمة بدو، تستفيد ثقافيا من جيرانها القريبين، في القدس وفي دمشق وفي بيروت وفي القاهرة، فأن الجزائر العاصمة لا تمتلك من ناحية قاعدة ثقافية عريقة وموحدة، وبعيدة كل البعد عن جيرانها في تونس وفي المغرب، وهي تعيش اليوم ومنذ استقلالها إشكاليات ثقافاتها.

لقد سئلت من طرف جويدة المساء الجزائرية في 1992عن مغزى نتائج انتخابات التشريعية، فأجبت بأنها انتقام الريف من المدينة.

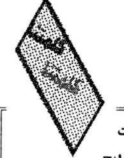
الطاهر وطار



هذا العدد

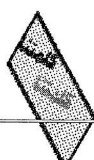
يتميز عن الأعداد السابقة بحجمه الكبير، لكونه عددا مزدوجا (العددان 12و13)، كما يتميز بتنوع مادته أيضا، فقد أضفنا إلى الأبواب المعهودة بابا جديدا هو باب " إبداعات" الذي تضمن قصة لنزيهة الزاوي من الجزائر، ونصا أدبيا لخليل النعيمي من العراق، كما خرجنا من باب "فنون " هذه المرة عن دائرة المسرح إلى الموسيقى والغناء، لنتعرف بشكل جيد ودقيق على حياة وأعمال الشهيد الفنان علي معاشي في مجال الغناء والطرب، وميدان الكفاح الوطني، وهذا من خلال ما كتبه عنه الأستاذ عمر بلخوجة.

كما تميز هذا العدد بوجود ملفين اثنين، يتناول الأول بالدراسة بعض روايات الأديب الجزائري الراحل عبد الحميد بن هدوقة، شارك في تحريره السادة الأساتذة الطاهر بلحيا، وبوشوشة بن جمعة، والسعيد عبدلي، والأخضر الزاوي، وتناولوا موضوعات مختلفة



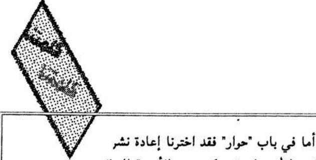
تتعلق بتوظيف التراث الشعبي في روايات الكاتب، وجزائر الاستقلال كما تجلت في روايـ "الجازية والدراويش"، وقضية الأرض في "ريح الجنوب"، وتقنيات السرد في "نهاية الأمس". أما الملف الثاني فيلقي الضوء على موضوع الأدب الجزائري في الكتب المدرسية، اشترك فيه الأساتذة: محمد يحياتن، وخديجة لصنامي، وإسماعيل حاجم، ،كان في الأصل موضوع ندوة عقدت بمقر الجاحظية ضمن أنشطتها الثقافية في الموسم الثقافي الماضي.

في باب "دراسات"، هناك أربع دراسات وقراءتان اثنتان، منها دراسات نظرية للأستاذين الطاهر روابنية وعبد الحميد بورايو، تتعلقان على التوالي بتحديد بعض المفاهيم المتعلقة بالتحليل السردي للخطاب، وبالتمايز بين مصطلحي النص والخطاب، واثنتان منها ذات طابع تطبيقي للأستاذين الأخضر الزاوي وصالح مفقودة، حيث يواصل الأول دراسته لإحدى روايات الطاهر وطار، وهي رواية "اللاز"، باحثا فيها عن جذور الاشتراكية والوجودية، في حين يحاول



الثاني أن يبرز موقف الرفض لدى بطلة رواية "ليليات امرأة آرق"، لوضع الأنوثة في المجتمع التقليدي، وما يسميه الدارس "هيمنة السرد الداخلي" الذي يميز رواية رشيد بوجدرة هذه.

في باب "قضايا فكرية"، توجد ثلاث "موضوعات" مختلفة، يتعلق الأول منها بعلم اجتماع الأدب، وهو عبارة عن مادة علمية كان قد أعدها الفقيد عمار بلحسن، كمساهمة منه في القاموس العربي لعلم الاجتماع العربي الذي أشرف على إنجازه الأستاذ الطاهر لبيب من تونس، والثاني في مجال أنتروبولوجيا الثقافة، وفيه يبحث الأستاذ إبراهيم سعدي في العلاقة بين الهوية والدولة، ويستعرض من خلال أمثلة مختلف الإشكالات التي تطرحها عناصر الهوية، أما الثالث فهو ذو طابع فلسفي، كتبه الفيلسوف الألماني -الأمريكي المعاصر "هيربارت ماركيوز"، وهو من ترجمة الأديب جيلالي خلاص، ينقد فيه أسس الجمالية الماركسية في الفن.



أما في باب "حوار" فقد اخترنا إعادة نشر حوار مطول، على قدر كبير من الأهمية للروائي العربي الراحل جبرا إبراهيم جبرا، أجراه معه الأستاذ أحمد عنتر مصطفى، وفيه يبدي رأيه في العديد من قضايا الرواية والشعر العربيين، وقضايا الترجمة إلى العربية، كل ذلك من خلال تجربته الطويلة والعميقة في مختلف المجالات الإبداعية المذكورة.

وعلى العموم، فإن هذا العدد، بمادته المتنوعة، يستجيب، لمختلف الاهتمامات، ويفيد القراء من مختلف المستويات، ولا يقصر في الوقت نفسه، حسب تقديرنا، عن الاستجابة لحاجة القارئ المتخصص فإن هذا، فذاك مرادنا، وتلك غايتنا في نهاية الأمر. التحرير

دراسات وقراءات أدبية

الطاهر رواينية
- قراءة في التحليل السردي للخطاب

الأخضر الزاوي
- قراءة في رواية «اللاز»

صالح مفقودة
- الرفض والهيمنة السردية في ليليات امرأة آرق

عبد الحميد بورايو
- القراءة من النص إلى الخطاب.

الطاهر روابنية

قراءة في التحليل السردي للخطاب

يلحظ الدارس المهتم بعلم القص: أو السرديات (Narratologie) الأهمية التي أصبح يكتسيها التحليل السردي للخطاب في الدراسات الأدبية المعاصرة، إذ تحددت الإختصاصات، وغيرت الإتجاهات التي تهتم بدراسة الخطاب الأدبي، وأصبحت جلّ التحليلات التي تتناول الخطاب السردي أو الحكائي، تقوم أساساً على الحكي (Récit)، ومنه تستمد طابعها، حيث يجمع الدارسون في هذا المجال على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعاً لها، لا بد أن تنطلق من تحاليل فلاديمير بروب لمورفولوجية الحكاية الفولكلورية الروسية، هذه الدراسة، التي تعد أساساً لعلم القص، أو للتحليل السردي للخطاب.

والملاحظ أن الشكلانيين الروس منذ أن بدأوا يهتمون بالبحث في أدبية الأدب، رأوا أنه إذا كانت نظرية الأشكال والأنواع الشعرية تقوم أساساً على الإيقاع، فإن السرد يعد أهم مبدأ أو خاصية تقوم عليها نظرية النثر، إذ يغدو السرد لديهم نقطة انطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي، ومن هذا المنظور انطلقوا في بحثهم عن العلاقة بين الحكي الأدبي والسرد الشفوي(1).

وحين نعود إلى الحديث عن التحليل السردي للخطاب، نجد أن الشعريين أو

البويطيقيين (Les Poêticiens)- تودوروف، جينت ومن لف لفهما- قد نظروا موضوع الأدبية في الخطاب الأدبي، إذ يقول تودوروف: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي(2)، ولهذا فإن ما يحاول التحليل السردي للخطاب استنطاقه هو الخصائص السردية للخطاب الأدبي، وهو ما تطلق عليه مايك بال (Mieke BAL) «سردية النصوص السردية»(3)، أو تحليل مكونات الحكي وميكانيزماته عند كل من أنجليه (C. Angelet)(4). أو دراسة السرد والبنيات السردية عند الناقد المغربي السعيد علوش(5).

وقد عرف التحليل السردي للخطاب عند جل الدارسين توجهين:

1- التوجه الأول: ويطلق عليه السيميائيات السردية ومن أهم ممثليه فلاديمير بروب وكلود بريمون، وأج غريماس، ويعتمد هذا الاتجاه أساساً على سردية القصة (narrativité de l'Histoire) في أي عمل حكائي مهما كانت الأداة التي يتوصل بها في عملية التواصل. كأن يكون رواية أو فلمًا أو شريطًا مصوراً، وذلك لأن الأحداث التي يقع إخبارنا بها خلال القصة. يمكن أن تترجم عبر وسائط مختلفة، ويركز أصحاب هذا الإتجاه على دراسة المضامين السردية قصد الكشف عن البنيات العميقة، و«السنن المتعددة، التي تخترق النص السردي اختراقًا، وتتداخل فيه تداخلاً (6)، وكذا الكليات الدالة التي تتجاوز المجموعات اللسانية حيث يكون بإمكان الحدث أن يقدم عبر وسائط متباينة(7).

2- أما التوجه الثاني ففيه يركز الدارسون على دراسة الخطاب كصيغة لفظية لتشخيص القص أو الحكي (Le récit)، وإبراز العلاقات التي تنظم مستوياته الثلاث؛ الخطاب، القصة، السرد، ثم الإجابة عن التساؤل التالي:- من يروي ماذا؟ وإلى أي حد أو مدى؟ ووفق أي الطرق؟، حيث يكون الخطاب أو الصيغة اللفظية للقص مجالاً متميزاً يمارس فيه السارد عملية التلفظ أو الرواية والحكي، الذي يجعل السرد ممكنًا وقابلاً للتحليل.

وعلى الرغم من اتساع مجالات السرديات وتعقدها، وتطور مناهج دراستها، فإن بعض الدارسين من أمثال تشاتمان (Chatnan)، وجير الدبرانس (Gerald Prince) يصرون على ضرورة التوفيق بين هذين التوجهين من أجل القضاء على كل الإلتباسات التي ما تزال تكتنف هذا الميدان؛ وعليه فإننا سنركز دراستنا هذه في مجال

السيميائيات السردية حيث يشكل منهج بروب الوظائفي أساساً لكل الدراسات والمناهج التي قامت بعد ذلك في هذا المجال.

وفي البداية نلاحظ من الدراسات التي تناولت نظرية النثر من أجل إقامة مبادئ نظرية القص، وفي هذا الإطار وجدنا «توماشفسكي» يميز بين المتن الحكائي (Fable) والمبنى الحكائي (Sujet)، إذ يقول «إننا نسمي متناً حكائيًا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع اختيارنا لها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا(8)» ويستتبع هذا التمييز تمييز آخر، إذ يعد المتن الحكائي مجموع الأحداث أو الحوافز، ولكن مرتبة بحسب منطق معين، كفرضية الصياغة الفنية للعمل القصصي. كما أننا نجد أنهم.. أي الشكلانيون- قد أولوا المبنى الحكائي أهمية خاصة في بحثهم عن الأنساق والوظائف والحوافز؛ ويقابل المبنى الحكائي عندهم الخطاب عند الشعريين؛ بخاصة عند تودوروف، الذي ينطلق من أعمال الشكلانيين في محاولة اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي(9).

وإن ما يلاحظ على الدراسات التي سبقت ظهور كتاب "مورفولوجية الخرافة" لبروب؛ أنها أولت أهمية لمصطلح «الحافز 4» حيث أصبح الحافز النواة الأساسية في نسيج المبنى الحكائي، كما قسمت الحوافز إلى: الحوافز المشتركة، وهي التي لا يمكن الإستغناء عنها، لأهميتها في المتن الحكائي، والحوافز الحرة، وهي حوافز هامشية تشكل التفاصيل المهيمنة والمحددة لبناء العمل الحكائي، ومن بينها يمكن أن نميز بين حوافز التقديم وحوافز الحكي(10). وتتصف الحوافز الحرة بأنها حوافز قارة، بينما تتميز الحوافز المشتركة بأنها حوافز ديناميكية، لكونها حوافز مركزية محركة وموجهة للأحداث داخل النسيج القصصي للمبنى الحكائي، والمكون من الحبكة والعقدة، ومثلما تسهم الحوافز في بناء النسيج القصصي للمبنى الحكائي، فإنها تسهم أيضاً في الإيهام في الواقعية، وبالتالي إضفاء صبغة جمالية متميزة على العمل الأدبي، انطلاقاً من طبيعة أنساق التعبير المستعملة في هذا العمل القصصي أو ذاك، لنسق الإفراد مثلاً، إذ التحفيز الجمالي «إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي»(11).

وقد عدّ الشكلانيون الروس الشخصية، أو البطل الدعامة الأساسية للتحفيز في أي عمل قصصي. وتسمى الحوافز التي ترتبط

مباشرة بالشخصية «مميزات» وتسهم في تحديد نفسية الشخصية ومزاجها(12). لكننا نلاحظ أنه في الأعمال القصصية ذات الأبنية المعقدة يتجاوز التحفيز السيكولوجي حدود المميزات، ليصبح عنصراً فاعلاً ومحدداً لمصير الشخصية، وقد يتحول التحفيز السيكولوجي إلى نسق تعبيري مهيمن في البناء الجمالي لهذا العمل.

وضمن حديث الشكلانيين الروس عن الحوافز يتحدثون عن الأنساق، إذ يعد النسق عندهم طريقة في الربط بين الحوافز، و«منطقًا مميزاً لبناء المبنى الحكائي»(13)، كما أنهم يرون أن الأنساق تتطور وتتبدل عبر مراحل تطور التاريخ الأدبي من حقبة إلى أخرى، ولذلك نجدهم يقسمون الأنساق إلى أنساق أصولية، وهي تميز نوعاً أدبياً معينًا أو عصراً بعينه؛ وأنساق حرة، وهي لا توصف وصفاً بعينه، إذ تظل خاصة ببعض الأعمال الأدبية أو بعض الكتاب، أو بعض المدارس(14).

والملاحظ هنا أن الأنساق الأصولية تنفي نفسها من تلقاء ذاتها عبر حركة التطور الدائبة، أي أن الأنساق كالأحياء، تمر بمراحل حياتية بين الولادة والموت، قد تطول وقد تقصر، وإنه لمحاولة تجديد نسق ما، يراعي أن تنسب له وظيفة جديدة، أو أن يكتسب معنى جديد أو ٩دلالة جديدة(15). ولذلك فإن لكل نص أدبي نسقه أو أنساقه الخاصة، التي تحدد أبعاده الفكرية وخلفياته الأيديولوجية.

وعلى الرغم من أن التحليل السردي للخطاب لم يتبلور مستواه السيميائي إلا مع پروب، فإننا نجد عند كل من ب. إيخنباوم، و ف. شلوفسكي. وتوماشفسكي اهتمامًا بمكوِّنات القص، من حيث هي مجموع القوانين والضوابط والميكانيزمات التي تتحكم في النسيج البنائي للخطاب السردي من ناحية. ومن حيث هي سنن وعلامات تضيء النص وتتيح إمكانيات فك رموزه من ناحية أخرى وعليه فإن ب. ايخنباوم حين يتحدث عن وظيفة الحكي يشير إلى العلاقة التي تنشأ بين الكاتب والراوي والمتلقين. مستمعين كانوا أو قراء من خلال مستويين من السياق السردي. نسمي الأول السرد بالمعنى الإصطلاحي للكلمة، وهو أقدم مظاهر الحكي، كما أنه يعد مكونًا أساسيًا في كل عملية قص، ومن خلاله يتوجه ويتواصل الكاتب والراوي مع المتلقين؛ أما الثاني فنسميه السرد المشهدي، وهو من مظاهر تطور القص، ويتمثل في التعليق الذي يحيط بالحوار ويشرحه. كما أن شلوفسكي حين يتحدث عن أنواع السرد، يجعل السرد المباشر مكونًا أساسياً خاصًا

بالقصة القصيرة (17)، ثم إنه في حديثه عن بناء القصة القصيرة يورد مصطلحات أخرى، كالتوازي، والتضمين، والتنفيذ، وغيرها من المصطلحات الأخرى، التي أصبحت عند السرديين البنويين تعد من خصائص المنطق السردي في أي عمل قصصي.

وهكذا نجد أن الشكلانيين الروس قد أولوا المبنى الحكائي (الخطاب) أهمية خاصة؛ بخاصة عند ب. إيخنباوم في دراسته الموسومة. «كيف صيغ معطف غوغول» وعند شلوفسكي من دراسته لرواية دون كيشوط، وذلك عندما يربط بين الصفة غير المستقرة للبطل وبين النسق الروائي، مشيراً إلى أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي، وذلك انطلاقًا من قليلهم للشكل كمضمون في حد ذاته (19).

وتأتي دراسة پروپ لمورفولوجية الخرافة أو الحكاية ثمرة لتطور التحليل السردي للخطاب، واتساع مجاله ليشمل كل أنواع الحكي؛ وترتكز هذه الدراسة على التحليل الوظيفي للملامح القارة في الخرافات والحكايات، مع تلاقي الملامح المتنوعة، كالشخصيات ونعوتها، أو حوافز الأفعال، وإن كان پروپ قد وضع ضمن هذا التحليل قائمة بأنماط الشخصيات المتكررة يعتمد على مستوى الفعل (20)، وقد اعتمد پروپ في هذه الدراسة متنًا مؤلفاً من مئة حكاية روسية عجيبة، واستطاع أن يستخلص منها عدداً محدوداً من الوظائف لم يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة، ولاحظ أن بعض هذه الوظائف، قد يختفي من أي خرافة أو حكاية ما، ولا يؤثر ذلك على نظام التتابع المتسلسل، الذي يشكل المنطق السردي للخرافة أو الحكاية، ويؤول كقصدية دالة.

ويقترح پروپ تقسيم المادة المتبقية بعد تحليل الخرافة أو الحكاية إلى وظائف إلى فئتين غير وظيفيتين هما: عناصر الربط بين الوظائف والتحفيزات (21)، كما أنه في تحديده لوظائف الخرافة يرى أنها محدودة في الغالب، كما أنه لا يهتم بهوية من ينجزها، ولا بالكيفية التي تنجز بها (22)، ولذلك فهو يشير إلى أن العديد من الوظائف يتجمع منطقيًا في فئات حسب مستويات معينة تطابق الشخصيات التي تنجزها، ولذا فهي مستويات فعل (23).

وبالإضافة إلى إشارته إلى ازدواج دلالة الوظيفة، وطرق دخول كل نمط من أنماط الشخصيات إلى مسرح الأحداث، وكذا نعوت الشخصيات ودلالاتها، فإنه يُنهي تحليله للخرافة أو الحكاية باعتبارها كلا يمكن دراسته وتصنيفه بحسب خصائصه

البنوية(24)، ولذا يجب الإنتباه إلى أن تحليل بروب يعد من الناحية المنهجية تحليلاً لنوع أدبي، أكثر منه تحليلاً نصياً، وذلك لكونه يستعمل النتائج التي استخلصها من مجموع المائة خرافة في وصف بنوي لنص فردي(25). ومن هنا نجده يقع في مغبة التعميم والتبسيط، وهو ما يأخذه عليه الكثير من نقاده، وعلى رأسهم كلود ليفي ستراوس، الذي يرى أن معالجة بروب لم تبلغ مداها المفترض، حيث توقفت عند مستوى السطح ولم تحاول أن تتوغل في العمق، فكانت بذلك دراسة أفقية أكثر منها عمودية؛ أما منهجه فإنه يتميز بالرتابة والتعميم، وذلك لأن طبيعة الحكايات وكذا وظائفها تتغير من مجتمع إلى آخر، ثم إن حديث بروب عن صفاء بناء الحكايات، يجعل منهجه لا يطبق إلا على حكايات المجتمعات الزراعية، التي لم تؤثر فيها الحضارة إلا قليلاً، وذلك لأن المد الحضاري بكل تأثيراته يؤدي دائماً - إلى تشويه صفاء الحكايات بما يسقطه عليها من رؤى وأفكار، وقد يؤدي هذا التأثير إلى حد تفتيت بنية الحكايات، مع العلم أن الحكاية بعامة تقدم قدراً أوفر من إمكانيات اللعبة السردية، وتصير فيها التبديلات حرة نسبياً، وتكتسي اعتباطية معينة تدريجياً(26)، وبذلك يصعب الحديث عن هذا الصفاء الذي يدعيه بروب في الحكاية، حيث تخضع الحكايات في سيرورة تحولها لعدة مؤثرات. تسهم في منحها أشكالاً متعددة ومتغيرة على الدوام، تجعلها تتمرد عن الخضوع لأي تقنين، أو تنميط؛ فلو أخذنا مثلاً وظيفة الراوي لوجدناها متميزة ومختلفة من حكاية لأخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى، حيث يحددها في كل مرة مدى تبلور العلاقة الجدلية بين وظيفتي الإرسال والتلقي، ثم إن هذا التحول يمس حتى الوظائف القارة في الحكاية، وكذا نعوت الشخصيات.

وفي إطار الحديث عن تحول الحكايات متأثرة بقوانين التطور، التي تحكم الأشياء والأحياء ينعى ليفي ستراوس على بروب جهله بالعلاقات الحقيقية بين الأسطورة والحكاية، حيث يعتقد أن الحكايات تستمد أصولها من أقدم الأساطير، بينما يرى ليفي ستراوس أن الأسطورة والحكاية تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة منهما تفعل ذلك على طريقتها، فليست علاقتهما علاقة سابق بلاحق. أو أصلي بفرعي، بل هي علاقة تكامل، وعليه فإن الحكاية في مجتمعاتنا المعاصرة ليست من بقايا أسطورة قديمة، ولكن اختفاء الأسطورة وبقاء الحكاية لوحدها، أخل بالتوازن، فأصبحت الحكاية مثل كوكب خرج عن مداره وخضع لنقاط جذب أخرى(27).

وفي مجال الحديث عن تصنيف الحكايات الشعبية يرى ستراوس أن بروب بدلاً من أن يقوم بجرد منهجي لأصناف الحكايات، وتبيان مايؤكد ذلك، قام بعزل بعض الأشكال، وجمع الأشكال المتبقية ضمن فئة واحدة، وكان عليه أن يراعي أن الأمر يتعلق بأشكال خاصة يصعب إدراجها ضمن نسق واحد متماسك أما إذا كان الأمر يتعلق بالمحتوى، فإن ذلك يقصي هذه الدراسة من إطار التحليل الشكلاني.

وانطلاقاً من مجموع هذه الملاحظات يرد ليفي ستراوس على ادعاء بروب، والمتمثل في اعتبار نفسه بنويا، أو على الأقل بأنه ينزع في كتابه مورفولوجية الحكاية نزعة بنوية، فيرى بأن فكر بروب يظل قريباً جداً من فكر المدرسة الشكلانية الروسية خلال فترة ازدهارها (28)، ولذلك فإنه في دراسته للأدب الشفوي الروسي، نجده يقسمه إلى شكل يكوّن المظهر الأساسي، وإلى محتوى اعتباطي، لا تعلق عليه سوى أهمية ثانوية وهذا الموقف في حد ذاته يمثل جوهر الخلاف بين الشكلانية والبنوية، إذ حين تفصل الشكلانية بين الشكل والمحتوى تنكر البنوية ذلك، وترى أن ما يدعي شكلاً إن هو إلا البنية التي يقوم عليها المحتوى(29)، منطلقة في ذلك من تعينها لمبدأ التكامل بين الدال والمدلول في كل نسق لغوي، كما أقره دوسوسير، وهو ما يؤخذ على الشكلانية الجهل به، إذ يستتبع العلم به دراسة المستويات البنوية للغة على الصعيد الفونولوجي والنحوي... إلخ، ما عدا مستوى المفردات الذي لم تتحدد زاوية تحليله بنويًا.

وانطلاقًا من هذه المعطيات فإن دراسة مورفولوجية الحكاية لبروب لا تتعارض مع التحليل الشكلاني للنصوص، بل تتدرج ضمنها وتتكامل معها تكاملاً، حيث يقسم بروب دراسته هذه إلى مستوى تشكلي حقيقي وحيد، هو مستوى الوظائف، ومستوى غير تشكلي، تتكدس فيه الشخصيات والنعوت والتحفيزات وأشكال الوصل، حيث ينسى بروب أن الحكاية ككل أشكال التعبير اللغوي تعتمد الإستعمال البنوي للغة(30).

وإذا كان بروب قد تعرض لانتقادات عنيفة من طرف كل من كلود ليفي ستراوس ودوميزيل (Dumezil)، فقد استقبل النقد الأدبي في أوروبا كتاب مورفولوجية الحكاية استقبالاً متميزاً، حيث أثر منهج بروب تأثيراً كبيراً في الدراسات السردية، بخاصة عند كل من تودوروف، وكلود بريمون، وغريماس، ومن لف لفهم، إذ ظهرت في الستينات في أوروبا نزعة تتوخى تطبيق نموذج التحليل الوظيفي للحكاية عند بروب تطبيقاً آلياً، لكن تطور مجال الدراسات السيميائية وتطبيقاتها على النصوص السردية، أدى إلى إعادة النظر في منهج

بروب، والإستعانة بفكرة الملفوظ السردي من الوظيفة، والإشارة إلى وجود وحدات سردية تتصل أحياناً بجدول الإختيار وأحياناً أخرى بجدول التوزيع، كما أصبح ينظر للحكاية أو القصة بعامة كبنية سردية كامنة، أي كشبكة من العلاقات المنظمة للخطاب القصصي؛ وقد اعتمد التحليل السردي نتيجة لذلك عدة مستويات منها ما ينطلق من البنية السطحية، حيث تتم ضمن هذا المستوى دراسة البرنامج السردي، انطلاقاً من التمييز بين ضربين من الملفوظات: ملفوظات الحالة، وملفوظات التحول أو الفعل، ثم دراسة المستوى الخطابي، من خلال إبراز الموضوعات أو الأغراض المكونة له، وقد تكون أغراض ظاهرة مجسدة من أفعال وتصرفات الشخصيات، وقد تكون مضمرة، إذ منها تتكون الرؤى التي يمثلها أعوان السرد داخل النص، ويمكن حصرها في مستويين: مستوى الرواية، ومستوى التبئير.

ومنها ما ينطلق من البنية العميقة لدراسة المنطق الداخلي الذي يحكم مجموع العلاقات داخل النص، وضمنه ندرس محاور التواتر في بعديها السيميائي والدلالي، ثم ننتهي إلى دراسة مستويات التأويل، حيث يتم الكشف عن العلاقة الجدلية بين الأدبي والواقعي.

ومنها ما ينطلق من دراسة السنن التي تنتصب داخل النص مشكلة نقاط إشعاع وإنارة وتفجير وكشف، وعبر دراسة السنن يصل التحليل السيميائي للنص إلى أقصى مداه.

وإلى جانب هذه المستويات الثلاث في التحليل السيميائي للخطاب السردي، توجد مجموعة من المناهج التي تقدم نفسها كمناهج بديلة لمنهج بروب، حيث يرى كلودبريمون أن الدراسة السيميائية للقص يجب أن تنقسم إلى قسمين: تحليل تقنيات السرد من ناحية، والبحث عن القوانين المنظمة للعالم المحكي من ناحية أخرى(31). ويتميز هذا المنهج- كما يرى بارت بنزوعه المنطقي، وذلك من خلال إعادة بناء وتركيب أنماط السلوك الإنساني، التي يتضمنها القص، وكذا تمثل مسار الاختيارات التي يستلزم على كل شخصية أن تخضع لها في نقطة ما من القصة، وكذا الكشف عن المنطق الذي ينظم حركة الشخصيات في اللحظات الحاسمة، حين تكون مقدمة على إنجاز فعل ما(32).

أما أ. ج. غريماس، فإنه يرى أن الدراسات السردية المنطلقة من مورفولوجية بروب قد أسهمت في توسيع مجال التحليل السيميائي للقص. حيث قامت نتيجة لذلك دراسات متخصصة، كعلم القص مثلاً، أو النحو والمنطق السرديين، أي أن السيميائيات السردية الفرنسية أرادت أن تجد في مؤلف بروب نموذجاً يسمح لها بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية في مجملها(33).

أما الهنات التي يرى غريماس أن هذه الدراسات قد وقعت فيها، تتمثل في التطبيقات الميكانيكية للنماذج البروبية، وعدم الأخذ بعين الإعتبار ما وجهه كل من كلود ليفي ستراوس ودوميزيل بروب من نقد، وقد أسهم هذا النقد في توسيع مجال السيميائيات السردية، وأبان عن وجود بنى عميقة منظمة للخطاب، لكنها متوازية خلف البنى السطحية للنصوص، ولذا فإن الإقتصار على النموذج البروبي الذي يقف عند حدّ دراسة البنى السطحية للنصوص يعد إفقاراً لهذه النصوص، وتجريدها من كل إمكانياتها الترميزية، التي تجسد مجموع الرؤى التي يتضمنها النص، وكذا الأيديولوجية التي يهدد أن يبوح بها؛ كما أن

النماذج المستعارة من بروب لم تعد ملائمة لدراسة النصوص ذات البنى المعقدة أو الإشكالية، إذ يرفض كل من غريماس(34). وكلود بريمون(35) فكرة الصفاء والوضوح، التي اعتمدها بروب مبدأ في دراسة الحكاية، لكن غريماس يعود فيقرر أن قيمة النموذج البروبي لا تكمن في عمق التحليلات، التي تسنده، ولا في دقة الصياغات، التي يحققها مثل هذا الاتجاه في التحليل وانّما في طبيعته الإستقرارية وفي قدرته على إثارة الفرضيات، وهذا وحده كاف لتحفيز الدارسين على ضرورة تجاوز خصوصيات الحكاية العجيبة التي وقف عندها التحليل البروبي.

وانطلاقاً من نزوع السيميائيات السردية إلى تعميق وتوسيع مفهوم الترسيمة البروبية المبنية على تكرار ثلاث تجارب، كلحظات حاسمة تحكم مجموع الحكاية، وهي: التجربة التأهيلية أو الترشيحية، والتجربة التأسيسية أو الرئيسية، والتجربة التمجيدية، فقد نظرت المجهودات النظرية، التي تلت بروب إلى هذه التجارب على أنها مجرد بنيات سطحية للخطاب السردي، ولهذا نجد غريماس يصف هذه الترسيمة بأنها متوالية من التجارب، يكون التتابع البروبي فيها مؤولاً كقصدية دالة، ومتموضعًا على مستوى أعمق بكثير من مجرد خطية التجلي الخطابي، ولهذا فإنه يفترض توفر هذه المتوالية على نوع من المواجهة بين الذات (البطل) والذات المضادة (البطل المضاد) داخل القصة، وهذا يجعل الترسيمة السردية مكونة من مسارين، ومقسمة إلى قسمين كبيرين، حيث تتم المواجهة بين الذوات في اللحظة الحاسمة عن طريق المعركة، أو المصالحة والمبادلة(36)، وينتج عن هذه المواجهة تحول في حركة الصراع من خلال حدوث سلسلة من الأفعال تنجزها الذات التي تقوم بعملية التحويل ذلك أن الحكاية لا تنقل لنا أخبار البطل وصيرورته، وإنما هي تنقل لنا كذلك أخبار عدوه (البطل المضاد)(37)، وتصبح وكأنها مكونة من قصتين، قصة البطل وقصة البطل المضاد، ولهذا فإن التحولات التي تحدث داخل الحكاية تستلزم وجود ذوات لإنجازها، وتبرير تحركها.

وضمن مناقشة غريماس لنموذج التحليل البروبي يقترح نموذجًا للتحليل السردي للخطاب، يعد مكملاً لنموذج بروب ومتجاوزاً له، وهو مكون من ثلاث مستويات:

1- مستوى الترسيمة السردية، ويتضمن المسارات السردية للحكي.

2- البرنامج السردي، ويتضمن ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، ثم التركيب العاملي.

3- سيميائيات الفعل، ويتضمن الأهلية والإنجاز، حيث تمر الذات المبدعة لأفعالها عبر سياق بعينه بثلاثة أنماط من الوجود السيميائي: ذات ممكنة أو موضوع ممكن --> ذات محينة أو موضوع محين --> ذات محققة أو موضوع محقق.

وتشكل هذه الأنماط ثلاث حالات سردية، تسبق الأولى الحصول على الأهلية، وتكون الثانية ناتجة عن هذا الحصول؛ أما الثالثة فتعين الذات لحظة إنجازها الفعل، الذي يتيح لها الاتصال مع موضوع القيمة منجزة بذلك مشروعها(38).

ولا يقف غريماس عند حدود اعتبار الخطاب القصصي بنية سردية كامنة وقائمة بذاتها، بل نراه يصر على أهمية عملية التواصل، ولهذا نراه يحاول أن يتتبع مسارات المرسل أو المرسلين عبر السياق القصصي مفرقا بين الذات الفاعلة والمنجزة للحدث المرسل. والذات المدركة، التي تقوم بنقل الأحداث المنجزة عبر التلفظ، ودفع الذات الفاعلة إلى الفعل، وبالتالي الهيمنة على المسار السردي وتوجيهه. حيث يشبه غريماس عمل الذات المرسلة (الراوي) بتحريات الشرطي، وعمل العالم، وبحث المؤمن(39).

وإذا كنا مع الوقوف كما وقف غريماس متسائلاً عن الذات المرسلة كنمط سابق ومتجاوز للذات الفاعلة، وعن العلاقة بينهما، وهل نحن في عملية القص نجد أنفسنا أمام مسارين سرديين تتشكل ذات كل منهما من مرسل مختلف؟ أم أمام جزأين لمسار واحد يسلكهما تباعاً مرسل واحد(40). ولكي نخرج من هذا التساؤل، يحتم علينا أن نشير إلى أن بعض النقاد الأنجلوساكسونيين يرون أنه يوجد بعكس أنواع القص، أين تكون الأحداث أو الوقائع غير مسرودة، وإنما معروضة بطريقة تبدو فيها القصة وكأنها تروي نفسها بنفسها، وإن كانت السرديات الفرنسية تنفي وجود قص دون راو أو سارد(41). انطلاقاً من انعدام وجود ملفوظ دون تلفظ؛ والقص شكل من أشكال الخطاب المتلفظ؛ أي المتحقق من خلال ألفاظ منطوقة ومتلفظ بها؛ أو رموز مكتوبة، و بالتالي مقروءة؛ ولهذا نلاحظ أنه بعد أن أصبح نموذج التحليل البروبي في طي التاريخ اتجهت التحاليل السردية للخطاب في أوروبا والولايات المتحدة إلى دراسة المحافل السردية من خلال العلاقة الجدلية بين الرواية، والتلقي، والكتابة والقراءة، حيث بدأ الحديث عن الراوي الحقيقي والراوي المجرد، والمتلقي الحقيقي، والمتلقي المجرد، والكاتب الحقيقي والكاتب المجرد، وكذا القارئ الحقيقي والقارى المجرد.

المراجع

1- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، بيروت/ الرباط، ط1 1982
2- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987.
3- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1985.
4- ڤلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة. ت ابراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1986.
5- كلود ليفي ستراوس، وڤلاديمير بروب، مساجلة بصدد تشكل علم الحكاية، عيون الدار البيضاء. 1988 ت محمد معتصم.
6- مجلة آفاق، عدد خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب بالمغرب، الرباط، عدد 8، 1988
7- مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 41، 1986

8- Mieke Bal, Marratologie, ed Klinck-sieck, Paris, 1977

9- Communication N°- 8, seuil, Paris, 1966

10- R. Barthes, Analyse structurale du récit, in Poetique du récit, colpoints, seuil, paris 1977.

11- Introduction aux études litteraires, méthodes du textes, DUCULOT, Paris, 1987.

الهوامش

1- نظرية المنهاج الشكلي، نصوص الشكلاتيني الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب.
مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين ال...... الرباط، ط1 ، 1982. ص 107 ، 108.

2- تزفيطان طوذوروف، الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 ص

3- Mieckz Bal, narratologie, ed kluick-sieck, Paris, 1977 P1

4- L. Angelet, narratologie, in Introduction aux etudes literaires, DUCULOT, Paris, 1987, P 168.

5- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، سوسبريس الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 11.

6 - محمد القاضي، في البنية القصصية ودلالاتها، تطبيق نظريات علم القص في دراسة رواية جزائرية (الزلزال) للطاهر وطار، مجلة الحياة الثقافية، عدد 41، 1986، تونس ص 17.

7- عبد الحميد عقار، طرائق تحليل السرد الأدبي، تصدر لعدد آفاق الخاص بهذا الموضوع؛ عدد 8، 9، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1988، ص 05.

8- نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

9- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 23.

10- نظرية المنهج الشكلي، ص 182، 183.

11- المرجع نفسه، ص 200، 201

12 - نظرية المنهج الشكلي، ص 205.

13 - المرجع نفسه، ص 209.

14 - المرجع نفسه، ص 210.

15 - المرجع نفسه، ص 213.

16- نظرية المنهج الشكلي، ص 107.

17- نظرية المنهج الشكلي، ص 135.

18- المرجع السابق، ص 153.

19- نظرية المنهج الشكلي، ص 41.

20- فلاديمير بروب، موفولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1986، ص 8.

21- المرجع نفسه، ص 75 - 79.

22- المرجع نفسه، ص 83.

23- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ص 83

24- المرجع السابق، ص 103

25- المرجع السابق، ص 09.

26- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، عيون، الدار البيضاء، 1988، ص 41

27- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 43.

28- المرجع نفسه، ص 25.

29- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 45.

30- المرجع نفسه، ص 56.

31- Claude Bremond, la logique des possibles narratifs, in communications n- 8, seuil, Paris 1966, P 60

32- R. Barthes, Analyse structurale des recits, in poetique du récit, Points, seuil 1977, P 27, 28.

33- ا. ج. غريماس، السيميائيات السردية، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد 8، الرباط، 1988، ص 124.

34- المرجع السابق، ص 125.

35- Claude Bremond, la logique des possibles narratifs, com, n- 08 1966, P60

36- ا . ج غريماس، السيميائيات السردية، ص128

37- ا. ج. غريماس، المسار السردي والنموذج السردي، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مجلة الحياة الثقافية عدد: 41، تونس 1986.

38 - ا. ج غريماس، اليسميائيات السردية، مرجع سابق، ص 127، 135.

39 - المرجع السابق، ص 138.

40- المرجع السابق، ص 138.

41- C. Ambelet, naratologie, Ibid, P 169.

الأخضر الزاوي

قراءة في رواية «اللاز» للطاهر وطار

مزج بين الأممية الاشتراكية وتيار الوجودية

مذهب فرانسوا مورياك

يعد أن تلقى تعلمه كله باللغة العربي وتشبّع من ثقافة تراثية راسخة نمّت في نفس حبّه العميق للغة العربية ولم يسعفه الحظ في تكوين نفسه بالثقافة الفرنسية ولم يلتح بأيّة مدرسة فرنسية ولجأ إلى تكوين نفس بكثرة الإطلاع مع عزوفه عن قضية التدر والأقسام الدراسية وتلقي الشهادا والديبلومات فجاء تكوينه ميدانيا فه مخضرم عاش مرحلة الثورة والإستقلا صدرت له كثير من الأعمال الروائية م مطلع السبعينيات رواية «اللاز» في 974 ورواية «الزلزال» في 1974 وروا «الحوات والقصر» في سنة 1975 وقص «رمانة» في 1981 ومجموعة قصص «الطعنات» في 1971 ورواية «العش والموت في الزمن الحراشي» في 982 ومجموعة قصصية «دخان من قلبي» ف 1982 وقصة «عرس بغل» في 1982 ومجموعة قصصية «الشهداء يعودون ه الأسبوع» في 1974 ومسرحية «على الضف الأخرى» دون تاريخ ومسرحية «الهارب دون تاريخ ...إلخ.

وإن المتأمل في أعمال الكاتب الطاه وطار يخرج بملاحظة وهي أن روايته الأول «اللاز» قوية ومميزة بشكل مفاجيء وفر

من نوعه وربما هذا يعود إلى طول عمل ومراس أدبي وفلسفي ومطالعات عالمية الكاتب قبل أن يهتدي إلى هذه الرؤية التي تعتبر رؤية متأخرة للواقع الإجتماعي أثناء الثورة، سخّر لها الصيغة الإسترجاعية للماضي على لسان من عاشوا تلك المرحلة التاريخية المميزة وكيف تحولوا بعد مضي أقل من عشرية من الزمن على الإستقلال إلى مجرد بطاقات لتقاضي منح المعاش فرصدت الرواية ما يخص عالم الكفاح والثورة ضد الإستعمار وما نجم عنه من آثار ومضاعفات جعلت من الكاتب سباقاً في معالجة مثل هذه الموضوعات خلال هذه الفترة المبكرة من عمر الإستقلال كما أورد في هذه الرواية إشارات كثيرة عن الكاتب الفرنسي «فرانسوا مورياك» وروايته «تيريز دي كيرو» التي رمز بها إلى الأمة الفرنسية بطريقة تشجع على القول أن الكاتب أراد أن يجعل شيئاً مماثلاً مع شخصية البطل «اللاز» في روايته.

فالرؤية الإجتماعية لدى الكاتب لم تتخلص من مفهوم الإطار الفكري المتكيء على الانتساب الحزبي والأيديولوجي الذي يستعمل كمعين لحل المعضلات وتجاوز الأزمات وتذليل العراقيل والمعوّقات كما امتزج بخليط من المؤثرات الأدبية والفكرية والتاريخية الأجنبية وتتجلى لنا ملامح هذه الرؤيا كلما أوغلنا في عالمها الفسيح خطوة خطوة.

تعتبر رواية «اللاز» رواية استرجاعية تسترد حوادث ماضية بواسطة شخصيتين لهما علاقة بهذه الوقائع الروائية وعاشا جانبا مهما منها، ألا، وهما الربيعي واللاز، عندما كان الربيعي يقف في صف المجاهدين ينتظر معهم استلام منحة المجاهدين من مكتب المنح فيدخل «اللاز» من الخارج مرددا بصوته الهادر: «ما يبقى في الوادي غير حجاره» (1) ثم يستند الشيخ الربيعي إلى الجدار ويطلق العنان لخياله كي يسترجع وقائع الرواية بفصولها الواحد والعشرين، مضافا إليها هذا الفصل الأول. نصل الخاتمة لتصبح ثلاثة وعشرين فصلا. وفي فصل الخاتمة فقط يذكر الراوي أن الوقائع تعود إلى الحاضر، أي حاضر النص، حيث يوقظ موظف مكتب المنح القابع خلف الشباك الربيعي من سهومه (*) ويناوله بطاقته والنقود، ثم يخرج الربيعي مع اللاز إلى المقهى المجاور وينضم إليهما «حمو» ويجلسون جميعا إلى منضدة واحدة ويتحدثون عن قدوم «بعطوش» هذا الأسبوع من العاصمة. والذي خلف «زيدان» في القيادة، ويعربون لبعضهم عن أستعدادهم لمراجعة الماضي، ويصرح الربيعي أن اللاز هو الأفضل من الجميع لأنه ما يزال يعيش الثورة

بل أنه هو الثورة «ما يبقى في الوادي غير حجاره»(2).

وهكذا لم يحظ حاضر القص من هذه الرواية إلا بفصلين هما الفصل الأول والفصل الأخير وبذلك فهي رواية استرجاعية بطريقة السيرة الذاتية لا يستغرق الزمن الحاضر فيها إلا جزءاً من يوم واحد غير محدد من أيام الإستقلال الأولى، باعتبار أن الفصل الأول يشجع على الإعتقاد بأن «الربيعي» يلتقي «باللاز» (* *) لأول مرة ويفاجأ به ويذكر بأنه ابنه قدور استشهد معه أثناء الثورة ثم يطلب من اللاز في الفصل الأخير أن يحكي له كيف استشهد إبنه قدور.

أما مكان الوقائع الحاضرة فهو مكتب المنح في مدينة غير محددة، وكأن المراد هو مكتب المنح كمكان نموذجي يلتقي فيه المجاهدون وذوو الشهداء في جميع المدن وفي كل القطر الجزائري، ليتذكروا كيف تحول شهداء الحرية إلى مجرد بطاقات خاصة بمنحة المعاش التي تسدد مرة كل ثلاثة أشهر.

أما الزمان التاريخي الاسترجاعي فهو الزمان الغالب والذي يمتد على فترة سنتين أثناء الثورة أي حتى سنة 1956، عندما نصب الشيخ ومساعدوه كمينا لزيدان ومن معه فقال زيدان: «-أريد شخصيا أن أحاكم، كعضو من هذه الثورة، وليس كأجنبي عنها، هذه سنتان مرتا...»(3) ثم زمان آخر و هو المهلة مقدرة بأربع وعشرين ساعة، قال الشيخ مخاطبا زيدان ورفاقه: «- قررت أن أمنحكم مهلة أربع وعشرين ساعة..» (4) وبعد هذه المهلة ذبح الشيخ ومساعدوه زيدان ورفاقه جميعا (5) أي أن الزمن الاسترجاعي مركز بشكل أساسي في سنتين خلال ثورة التحرير، وهناك امتدادات استرجاعية لأحداث متعلقة بماضي أبعد تعود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية وإلى انتخابات 1947(6)، أو إلى جزء من سيرة شخصية لزيدان عندما كان في باريس يدرس وعندما سافر إلى موسكو (7) ورجع إلى الجزائر غداة اندلاع الحرب العالمية الثانية (8). وتمتد الاسترجاعات إلى زمن أقدم عندما يحاول «حمّو» أن يشرح «لقدور» كيف جاء الفرنسيون ظلما إلى بلادنا أول مرة.(9)

أما المكان التاريخي لوقائع الرواية المروية فهو مكان غير محدد بشكل واضح ودقيق. فكأننا هو مكان نموذجي ككل الأمكنة التي كانت مسرحا لأحداث الثورة، مع بعض الإشارات والرموز العامة التي توحي بها هذه الأماكن من مثل.

الأماكن	صفحة الرواية
القرية والثكنة	11

السجن	13
كوخ مريانة أم اللاز	12
منزل زينة	25
منزل المعلم صاحب الحمام وبناته الثلاث	28,26
البلدية، ضيعات جان جون، وموريس	46
الجبال المحيطة بالقرية	114 ,209
مقبرة بني ميزاب في القرية	124
منزل الشيخ الربيعي في القرية	135
خمارة موريس	187
الكهف أو المغارة في الجبل	228
السبخة؟	247
المسجد أنيرت صومعته يعلن الأذان بعد المعركة	266

وبكلمة ملخصة فإن مكان الوقائع التاريخية المسترجعة في الرواية تدور في قرية جزائرية وفي الجبال المحيطة بها.

تعدُّ هذه الرواية «اللاّز» ذات الاتجاه الواقعي الإشتراكي أول رواية يكتبها «وطار» في أعماله الأدبية وفي ما يمكن تسميته برباعية روائية مكوّنة من «اللاز» و«الزلزال» «والعشق والموت في الزمن الحراشي» و«الحوات والقصر» وذكر وطّار في مقدمته لهذه الرواية «اللاّز» أنه بقي مدة سبع سنوات من (65-72) وهو يكتب هذه الرواية .(10) وتعتبر شخصية «اللاّز» أول شخصية في الرواية يتقاسم معها البطولة «زيدان» وهو مثل دور الأب «للاّز» وهو المسمى بالأحمر إلى جانب شخوص مثل «بعطوش» الحركي الذي كان مجندا في الشكنة مع القوات الفرنسية. ثم يقوم بعملية ضد الشكنة ويلتحق بصفوف المجاهدين في الجبال.

وتصور الرواية المؤثرات الأجنبية ظاهرة منذ البداية، فالصراع يدور في القرية بين الشكنة بقيادة الضابط الفرنسي أو القبطان ويضم تحت إمرته جنودا فرنسيين ومجندين جزائريين أي «حركة» ومسخرين يؤدون الخدمة العسكرية (11) وتقابلهم فئة الثوار وتشمل مجاهدين جنودا وفدائيين ومسبلين ومدنيين. وتظهر في هذه الفئة الشعبية الواسعة فئة الحزب الشيوعي الجزائري، وينتمي إليها معظم أبطال هذه الرواية، ومنهم اللاز وزيدان وحمُّو وبعطوش وشخصيات أجنبية؛ أربعة فرنسيين من الحزب الشيوعي الفرنسي و«سانتوز» من الحزب الشيوعي الإسباني، وتتصارع هذه الشخصيات مع المجاهدين بقيادة الشيخ سي المسعود. الذين يطالبونهم بالإنسلاخ عن الحزب الشيوعي الجزائري والإنضواء تحت لواء جبهة التحرير الوطني. والتوحد في صفوف الثورة تحت قيادة واحدة. لكن زيدان

ورفاقه يرفضون الإنسلاخ عن حزبهم. فيعطيهم الشيخ مهلة أربع وعشرين ساعة للتفكير لآخر مرة ومع انقضاء المهلة يجدّدون إصرارهم على الرفض، ويطلبون على لسان زيدان أن يحاكموا كأعضاء في الثورة وهنا يتم ذبحهم جميعا، إلا شخصية «اللاّز» فإنها تنجو باعتباره مجندا حديث العهد ويحصل على اعتراف أبيه زيدان بأنه ابنه من صلبه، وكان اللاّز يجهل ذلك من قبل، وتبقى شخصيات يساريه كثيرة في الرواية مثل بعطوش وحمّو..إلخ وانعكست المؤثرات الأجنبية من خلال سلوكات هذه الشخوص اليسارية على البيئة الإجتماعية في القرية، وخلفت آثارا تتسم بطابع المأساوية وبالروح التراجيدية فتبدو بأنها شخوص مُعَذِّبَةً ومُعَذَّبَةً في آن واحد، تأتي بأفعال شاذة ومشينة وتشارك في المجهود الحربي في نفس الوقت.

1- وكنماذج على ذلك نجد شخصية اللاز تعاني صعوبات حياتية كثيرة، ظهرت مع وجوده حيث ينادى «اللقيط» وكان كثير الدخول إلى السجن بسبب شجاراته الكثيرة مع الناس، يقول عنه الراوي: «..فيه شرور، لم تكن لتتوقع، من السطو على المتأجر ليلا، إلى الخمر، إلى الحشيش إلى القمار حتى بلغ معدل دخوله السجن ثلاثين مرة في الشهر (12) وكان في شجار مستمر مع أمه مريانه يشتمها بفظيع العبارات يقول: «اسمعي يا خنزيرة بنت الخنزير.. لو أخرج ولا أجد مائة دورو. أحطم رأسك..

- لماذا يا اللاز يا ابني، لماذا.. ألست أمك؟ تسعة أشهر وأنا أعاني...

- وهل اقترفت أنا ذاك، يا عاهرة...»(13).

وعلاوة على هذا السلوك مع الناس ومع والدته مريانة، فإن اللأز تربطه علاقة شاذة مع الضابط الفرنسي (14) المسؤول عن الثكنة.

2- وينسحب سلوك مشين شبيه بهذا على شخصية حمُّو (الحمامجي) الذي يشتغل في الحمام الموجود في القرية. ويرتبط بعلاقات متعددة مع بنات المعلم صاحب الحمام خفية وعددهن ثلاث: أرملتان وبكر، كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب (15). وهن «دائخة» و «مباركة» و «خوخة» وهي شقيقتهنّ الصغرى وكان شديد الولع بها فانجبت له ولداً أرسلته له وقذف به حمّو في نار الحمام حتى لا يكتشف أمره يقول الراوي: «وبعد أن سكت حمُّو قليلا، علق:

- خبزة مرة، والعياذ بالله

ثم أطرق يفكر في رعب، في قضية لم

بما أن يشتري [illegible] حرية [illegible]
ولدا جميلا، [illegible] نفسه [illegible]
دابغة، [illegible] [illegible]
النار»(16).

3 - [illegible]
كان في [illegible] [illegible]
[illegible] من [illegible] التي [illegible]
واحد [illegible] في [illegible]
[illegible] على الأثر [illegible]
[illegible]
[illegible] الأثر [illegible]
من هذا [illegible]
[illegible]
من [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
مرجع [illegible]
[illegible]
عمليات الإستعداد [illegible]
العلم [illegible]
[illegible]
وهو يقلق لكنه [illegible]
[illegible]

[illegible] الأثر [illegible] بالكتابة
[illegible] من [illegible]
[illegible]

ومن [illegible] الخاصة [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

يتحمون إلى فرنسا وإلى إسبانيا، ويروي هذه الوقائع في الزمن الحاضر، عدد من الشخصيات مثل الشيخ الربيعي واللاز، وفي فصل الخاتمة من هذه الرواية ترجع الوقائع إلى الزمن الحاضر فيوقظ موظف المكتب الشيخ الربيعي ويسلمه المنحة ليخرج مع اللاز وتنتهي الرواية:

1- يسرد الراوي علاقة الربيعي مع اللاز، محاولا أن يجلب العطف على اللاز من القارئ، يذكر أنه كان منبوذا من الجميع، يسخّر السرد لكشف جوانب شخصية البطل «كان الربيعي مثل سكان القرية، يحتقر اللاز، ويتمنى من صميم قلبه أن يتخلصه المصيبة الماضية، يرتكب جريمة لن يخرج بعدها من السجن أو يقضي عليه رصاص من طرف العسكر، أو من طرف الثورة، هذا اللقيط الذي لا تذكر، حتى أمه، من هو أبوه وكأنما انقطته من الرماد مثل الدجاجة، [illegible] إلى الحياة يحمل كل الشرور، كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك... مكابر معاند، وقح منعت، لا ينهزم في معركة وإن استمرت عدة أيام...»(29).

2- يستعمل الراوي المونولوج الاسترجاعي الذي يدور في نفس الشيخ الربيعي وهو ينظر إلى صف أهالي الشهداء والمجاهدين، يستعمله كمقدمة لاسترجاع حوادث الرواية: «إنهم كعادتهم. كلما تجمعوا في الصف الطويل. أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك، غير هذه الفرصة لتذكرهم، والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم... فهم ككل ماضي يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام.. لعل هذا اليأس المطبق من اللقاء الزماني، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا الأنانية ترضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا نستظهرها أمام مكتب المنح مرة كل ثلاثة أشهر.. ثم نطويها مع دريهمات في [illegible] المنحة القادمة [illegible] الشيخ الربيعي [illegible]»(30).

3- يصوّر الراوي صورة بعض الشخوص بعرض انتقادها مثل شخصية «الشامبيط» يتبعه بكيس لأنه يسجن شخصية البطل «والشامبيط، لا يمثل إلا كيسا منتفخا بالحرام، في جيبه مفاتيح مخزن ضيق يسميه السجن، وفي يده سوط، لا يليق إلا للاز»(31).

4- ويستمر السرد بلغة جريئة تحمل طابع السخرية اللاذعة يقول الراوي عن علاقة «حمو» الخفية مع بنات المعلم صاحب الحمام الذي يعمل عنده: «فالمعلم تربص في منزله،

ثلاث مصائب، كما يقول، أرملتان وبكر ، ويتزاحمن عليه، وتغدق عليه، كل واحدة من جانبها، العطف والكرم، مقابل شبابه وفتوته، وبعده عن لفت الأنظار والإنتباه.. كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب، وكن أيضا يقمن بزيارات نهارية إلى كهفه، فيتمنعُ ويعتذر، ويستجدي، إلا أنه في الأخير، يضطر لإغلاق الباب الحديدي الصغير، ويخفت نار الفرن ويعتصر متمرغا في آلام الحياة وأتعابها..»(32) وتحمل هذه اللغة الجريئة طابع الصراع بين «حمو». الذي يمثل الفقراء وبنات صاحب الحمام الذي يمثل الأغنياء، ونجد اللأز في موضع آخر من الرواية يجاهر بالقذف معبرا عن مشاعر الكراهية تجاه الأغنياء، ويظهر ذلك في معرض حديثه عن أبيه زيدان الذي يوصف بأنه أحمر وبأنه يحقد على الأغنياء.

«أبي المسكين.. الأحمر

ترى لماذا هو أحمر؟ ألأنه يشغل بالسياسة، ويحقد على الأغنياء، إذن فأنا بدوري أحمر.. رغم عدم معرفتي للسياسة فإنني أبغض الأغنياء وأبناءهم المأفونين وبناتهم العاهرات»(33).

ولا يكاد السرد يصفو في مواضع كثيرة حتى يختلط بالمونولوج الداخلي للشخوص الروائية.

ومن ناحية أخرى يرسم الراوي بواسطة السرد ملامح شخصية البطل اللأز، لكن يرسمه بملامح تبدو سلبية كقوله إنه لقيط وإنه يرتكب جرائم عديدة وأنه مكابر معاند وقح متعنت لا ينهزم في معركة وإن استمرت عدة أيام.(34) فالراوي ينسب هذه الصفات للأز وهي صفات ذميمة في مفهوم المجتمع المحلي ومع ذلك يجعل الراوي من اللأز بطلا عندما ينسب إليه مبادىء الفلسفة الماركسية كمؤثرات أجنبية يؤمن بها أبوه زيدان.

الحوار:

يتصف الحوار في هذه الرواية «اللأز» بقلّته بالنسبة لمساحات السرد الواسعة، يتنوّع بعبارات قصيرة حسب مقتضى الحال فهذا اللأز يلتقي بزيدان قبل أن يصرح له بأنه والده.

- أخيرا أمسكتك يا عم زيدان.
- أكنتَ تبحث عني؟
- منذ البارحة.
- خير.
- حتى تقول لي أولا.
- ماذا؟
- هل تشتري لي معك تذكرة إلى المدينة

ذهابا وإيابا، أم تضطرني لسرقة القطار.

- لكنك تعلم أنني فقير عاطل.»

- مع ذلك أعرف أنك غير محتاج للدراهم في الوقت الراهن.

- كيف

- حين تكون في القطار، أحدثك عن أشياء كثيرة، أتسافر إلى المدينة؟

- حسنا

- أخرج ورقة نقدية قدمها له، ليدفع ثمن التذكرة، ذهابا وإيابا إلى حيث يشاء»(35).

2- ويستعمل الحوار بصيغ طويلة عندما يتعلق الأمر بمناقشة محتدة بين شخصيتين بغية الإقناع يتناقش اللأز مع الملازم الذي كان يعذبه قائلا: «لا تنس ما أوصاك به حضرة الضابط، الخمر، الخمر، حتى الصباح، أفهمت؟ لا تكفيني قارورة واحدة، أسرع أيها اللعين، فآلام جراح سوطك تشتد .

- لستُ أدري لماذا يبالغ حضرة الضابط في تدليلك، حتى في أسوأ الظروف؟ قال الملازم وهو يتأهب للخروج، فرد عليه اللاز ساخرا:

- لا تتدخل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع لتنفيذ أوامري، الخمر، ثم الخمر المقطرات أعني، الويسكي أو الكونياك أو الروم، هل فهمت وإلا شكرتك أريد أيضا شرائح أو أي شيء من الكوامخ، فإنني جائع.

- لكن كيف؟ إنه لم يوصني سوى بالشراب، أما الأكل فلا..

- وهل يشرب بدون أكل أيها المغفل؟ أضف إذن أنه لم يوصك بالكأس، وبهذا أشرب من القارورة مباشرة.

وبينما غادر الملازم القاعة وهو يبتسم لهذا المنطق، ألقى اللأز رأسه إلى الخلف واستغرق في التفكير»(36). ويضيف الراوي تعليقا بين ثنايا الحوار ليؤكد على اسمي الشخصيتين المتحاورتين لدى القارىء باعتبار طول فقرات الحوار نسبيا، ليؤكد على تفوق اللأز في المناقشة على مخاطبه الملازم واقناعه بطلبه أخيرا.

3- ويعكس الحوار من جهة أخرى مؤثرات أجنبية تتمثل بالثقافة الحربية والخبرات التي اكتسبتها شخوص الرواية من البلاد الأجنبية فهذا الكابران رمضان عسكري محنّك ذو خبرة واسعة اكتسبها من مشاركته في الحروب وتدريباته في ألمانيا وفرنسا والهند الصينية والفتنام، يحاوره زيدان بطريقة السؤال والجواب هذه المرة وبأسلوب فصيح:

«- أين خدمت يا رمضان؟

- تدريب في- تلاغمة- وقضيت ثلاث سنوات في ألمانيا، وسنة في فرنسا، وسنتين في الهند الصينية، وتسعة أشهر في وهران وجيء بنا إلى هنا منذ ثلاثة أشهر.

- لم تمت ولم تأسر ولم تهرب إلى صف الصينيين؟

- لا.

- يبدو أنك محظوظ. ما رأيك في الهند الصينية.. في حربها أعني؟

- كانوا مثلنا.. يحاربون من أجل الإستقلال الوطني.

- هه.. لم يستعمل - مجاهدون- وأضاف الوطني.. هل يزن عباراته؟ تساءل زيدان في سره، ثم أضاف:

- ولم لم تعنهم؟

- كنت باستمرار في حرس القيادة الخاص

- حضرت- ديان بيان فو- إذن؟»(37).

4- ووظف الراوي المثل الشعبي في الحوار، لكونه عبارات قصيرة ذات مدلول، واسع مدعم بتجارب الحياة وخبراتها مثل «ما يبقى في الوادي غير حجاره» وهو مثل كرر كثيرا في الرواية، استخدمه «زيدان» (38) كلمة سر. واستعمله «اللأز» أيضا

(39) وتتنوع نماذج المثل الشعبي، المعبر عن فكر البيئة المحلية، عبر فقرات الحوار. لتضفي عليه تلوينا مميزا. يساهم في صنع التنويع الأسلوبي وهي من مثل:

المثل الشعبي	الصفحة في الرواية
- «لو كان يحرث ما يبيعوه»	20
- «ما تَرْهَنْه، بعْهُ»	21
- «كي تَجي تَجيبْهَا شَعْرَة، وكي تْرُوحْ تَقْطَعْ سْلاسلْ»(*)	30
- «لا أمَانَ في دَارْ الأمانْ. قَالْهَا الأوّلُونَ»	32
- «إسْألْ مجرّب لاَ تَسْألْ الطبيب»	33
- «قلب الأم هو خبيرُهَا»(**)	34
«دعاوي الوَالدِيْنْ تَنْفُذْ في الضّنَايَة»	81
- «النُّخَالَةْ تَجْلَبُ الكلاَبْ»(***)	83
- «مَذبوحُ للعيد وإلا لَعَاشُوراءْ»	116
- «أعْطِيهَا بالدين ومَا تْلوحْهَاشْ في الطين»	90

وتتراوح هذه الأمثال الشعبية بين أمثال فلاحية وأمثال متعلقة بالحظ والصدفة السعيدة ومنها ما هو متعلق بالحث على الحذر واليقظة، ومنها ما يعكس مشاعر الأم وخوفها على أبنائها، ومنها ما يحذر من نتائج عقوق الوالدين ومنها ما هو خاص بالفقراء والبؤساء، وما يصيبهم من شقاء.

5- أ- وأدرج الراوي في فقرات الحوار عددا من الأغاني تعكس مواقف ومؤثرات

تراثية ثقافية أجنبية فهذا الملازم الفرنسي يغني للأز بعد أن احتسى عدة كؤوس: «دن دن.. فرنسا أجمل من ايزيس.. دن دن.. الحرب أقدر من التيفيس.. دن دن.. سأشرب معك أيضا يا اللأز. دن دن.. رغم أني مستعد لجلدلك في كل وقت.. دن دن.. لأنك فلاق تعيس.»(40).

ب- وأما مبعوث القيادة الذي ابتعد عن زيدان واللأز واستلقى تحت شجرة وراح يترنم في سره بأغنية (*) «الهوى نالرُوس»(41) وهي أغنية باللهجة الشاوية عن الروسيين، ويكتفي الراوي بالإشارة إلى هذه الأغنية دون ذكر نصّها.

ج- يرفع زيدان والقبطان الإسباني واثنان من الفرنسيين عقيرتهم بغناء مطلع نشيد الأممية الإشتراكية:

«انهضوا معذّبي الأرض
هبُّوا أيها المحكوم عليكم بالجوع
فالحقّ يدمدم في فوّهات براكينه
إنها حمم النهاية
وأضاف زيدان مقطعا آخر
لا منقذ سام
لا المولى لا القيصر أو إمام
ماذا يفعلون ماذا يفعلون
- تسقط الإمبريالية، يسقط الإستعمار، تسقط الرجعية»(42)

الوصف:

1- ينتشر عبر صفحات الرواية عدد من اللوحات الوصفية لا يكاد الوصف فيها يصفو حتى يمتزج به السرد أو الحوار أو التعاليق والتفاسير، التي يقدمها الراوي ويستخدم الحالة النفسية المناسبة في الوصف، فالطبيعة تصير صافية وتصحو السماء عندما يكون ذلك تمهيدا للقاء البطل مع أبيه زيدان في المحطة، إضافة إلى تحميل الراوي للوصف دلالاته عما سيحدث لاحقا. والسحب تتشكل في هيئة شخوص يعلم الراوي مسبقا أنه سيوردها بعد ذلك، فيرى خلال وصف السحب شيخا معمما يجلس القرفصاء ويرى الذبح ويرى هيئة الأسد، وهو ما يحدث بالفعل في آخر الرواية عندما يأتي الشيخ ويطلب من زيدان ورفاقه التخلي عن العقيدة الشيوعية، وعندما يرفضون يكون مصيرهم الذبح جميعا (43).

وقبل ذلك تصفو السماء قبيل هذا اللقاء المريح بين زيدان وابنه اللأز يقول الراوي: «السماء صحوة عدا بعض سحابات تلتوي يمنه ويسره، متخذة أشكالا مختلفة، مرة تبدو في شكل أسد، ومرة في شكل شيخ معمم يجلس القرفصاء، لحيته البيضاء

تتدلى، ومرّة في شكل ديك مذبوح.. وأشعة الشمس الواهنة تغالب الجليد الذي بدأ ينفث سمومه مع الريح الفاترة وهو متكيء على مقعد حجري بالمحطة»(44).

2-أ- وتنعكس الحالة النفسية والقلقة والجو الحزين الذي يسيطر على الرواية كلها، وما تصوره من مأساة تصيب أبطالها متمثلة في الذبح الجماعي على أسلوب الوصف، فيأتي مبتورا لا يكاد الراوي يرسم صورة كاملة للموصوف حتى يتدخل السرد والأسلوب الإسترجاعي الذي يروي به الوقائع الماضية. يتدخل الراوي مباشرة ليصف عوضا عن قدُّور، بصيغة ضمير الغائب، يصف له زينة عشيقته بعد مخاطبة «حمُّو» له، مشبها زينة بحب الملوك وهو فاكهة الكرز.

«- أنت أيضا تحلم بحبِّ الملوك.

وتروق الصورة لقدُّور.. حب الملوك.. ياله من تشبيه رائع. حمراء.. بيضاء.. ممتلئة.. ثمينة لذيذة.. زينة.. وينطلق في الحديث عنها،عن شعرها الفاحم، عن عينيها الكبيرتين الدعجاوين.. عن شفتيها الصغيرتين المتلئتين، عن أسنانها اللؤلؤية.. عن بسمتها الملائكية، عن عنقها البلوري.. عن حركتها عن صدّها وكبريائها. عن كل شيء في زينة.. عن كل ما يفعله من أجل استمالة قلبها»(45).

ب- وهنا يلاحظ استبدال الراوي للوصف بالسرد وهو يذكر أجزاء جسم زينة ومفاتنها، التي يتحدث عنها قدّور ولكن دون أن يقدم وصف قدُّور وكلامه عنها مباشرة للقاريء أي بترجمته له على الأقل. وبذلك فإن الوصف يتصف بالسطحية والإختصار وعدم الغوص في التفاصيل بسبب كونه مغيبًا في السرد. فعندما يصف لنا زيدان علاقة الحب التي جمعته بالفتاة سوزان في مدينة باريس، حيث تطورت هذه العلاقة وانتهت بالزواج. وما تبع ذلك من تأثر زيدان بمؤثرات أجنبية في دراسته في حلقة ماركسية في الجامعة الشعبية، ثم سفره إلى موسكو يستكمل دراساته في مدرسة الإطارات، يصف زيدان شخصية سوزان وماضي علاقته بها، بطريقة استرجاعية، ثم سرعان ما يتدخل السرد قويا مطولا يقول: « وفي مكتب اليد العاملة قابلتها، لم تكن جميلة ولا قبيحة، كانت فتاة عادية، أشبه ما تكون براهبة.. لا تتجاوز العشرين من عمرها أنفها. وجنتاها فقط تشبه أنف ووجنتي مريم ابنة عمي.. حدقت فيها طيلة أربعة أيام، دون أن أحدثها، كنت أجهل النطق بالفرنسية، رغم أنني أفهم بعض ما يقال حولي، في كل يوم أستظهر لها بطاقة تعريفي، فتدير رأسها في لا مبالاة، معلنة أن لا جديد حتى الساعة،

غيري يدخل ويخرج بسرعة، أما أنا، فأستند إلى الجدار، وأبقى انتظر حتى يغلق المكتب.. وقبل إنقضاء الأسبوع ألفتني، وتعودت وجودي معها، تستقبلني، وتودعني بابتسامة وتحمر وجنتاها عندما ترفع بصرها، وتجدني أحدق فيها.»(46)

ج- ويرسم الراوي لوحة أخرى للطبيعة لكن هذه المرة مع اللاز وهو يجلس خلف صخرة، على رأس قمة الجبل يشرف من هلالها على القمم الأقلّ علوا ، وقد تداخل السرد مع هذه اللوحة التي تعتبر من أهم اللوحات في الرواية، والتي تجسد منظرا طبيعيا رائعا، يصفها لنا اللاز بطل الرواية ويمزج هذا الوصف من حين لآخر بالتساؤل والإستفسار على طريقة المونولوج وهو يحدث نفسه، ويعكس في مقطع آخر من نفس اللوحة رغبة داخلية تخز في نفسه ينساها، لكنها تحاول الظهور من جديد على سطح مشاعره إنها رغبته في تدخين التبغ هذه المادة المحببة إلى نفسه، يشبِّهُ بها شعابا كاملة تتفرع عند السفح. أما قرص الشمس فيتحول لونه إلى الأحمر، هذا اللون المحبب إلى نفس البطل اللاز والذي يحمل أكثر من دلالة، واحدة منها على الأقل فلسفة وعقيدة ومؤثرات أجنبية، يقول اللاز: «هذه قمة القمم ولا شك، كامل جهات الجبل يمكن مراقبتها من هنا، كيف تمكننا من الصعود إليها يا ترى؟ هذا الضباب لم ينتشر كومًا، كومًا، تتكور وتتدحرج؟ بعض الأماكن مغطاة به وبعضها لا... أشجار الزان، تتشابك في خشوع ووقار، تتعانق في ود ومحبة.. الأخاديد، تبدأ من نقطة، ثم تروح تتسع وتعمق، كلما انحدرت، وعند السفح تتفرع عنها شعاب، كأنها ورقة التبغ، قرص الشمس أحمر كالتفاحة، كبير رائع، يبدو أنه ملفوف في الحرير لتَتَلَطَّفَ أشعته، ما أروعه، لا يضيء إلا حزاما صغيرا حوله في السماء، الحقول هناك، بعيدا عن الضباب، مربعات ومستطيلات، منتشرة في اتساق وبهاء، حصائد الشعير تبدو بيضاء مع صفرة، كأنها حليب، جاموس.. حقول القمح.. آه. لا لون لها.. فقط تشبه لون العسل الحر.. مطارب الذرة، تبرز من هنا وهناك، بخضرتها، وكأنها وشم في وجه ناصع البياض»(37).

هوامش

1- الطاهر وطار ، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1983، ص10.

2- المصدر السابق، ص277

3- المصدر السابق، ص225

4- المصدر السابق، ص226

5- المصدر السابق، ص273

6- المصدر السابق، ص272

7- المصدر السابق، ص203

8- المصدر السابق، ص207
9- المصدر السابق، ص44
10- المصدر السابق، ص8
11- المصدر السابق، ص237
12- المصدر السابق، ص12
13- المصدر السابق، ص13
14- المصدر السابق، ص74
15- المصدر السابق، ص26
17- المصدر السابق، ص76
18- المصدر السابق، ص90,89
19- المصدر السابق، ص130
20- المصدر السابق، ص136
21- المصدر السابق، ص137
22- المصدر السابق، ص 191
23- المصدر السابق، ص 208
24- المصدر السابق، ص9
25- المصدر السابق، ص84
28- المصدر السابق، ص104
29- المصدر السابق، ص12
30- المصدر السابق، ص9
31- المصدر السابق، ص25
32- المصدر السابق، ص26
33- المصدر السابق، ص97
34- المصدر السابق، ص12
35- المصدر السابق، ص62
36- [illegible] 91- 92
37- المصدر السابق، ص159، 160
38- المصدر السابق، ص68
39- المصدر السابق، ص10
40- المصدر السابق، ص98
41- المصدر السابق، ص198
42- المصدر السابق، ص271
43- المصدر السابق، ص271
44- المصدر السابق، ص61
45- المصدر السابق، ص29
46- المصدر السابق، ص204
47- المصدر السابق، ص210,209

صالح مفقوده

الرفض والهيمنة السردية في رواية «ليليات امرأة آرق» للروائي رشيد بوجدرة

أولا: الرفض من خلال "ليليات امرأة آرق " لبوجدرة

يبدأ رشيد بوجدرة روايته "ليليات امرآة آرق" بالليلة الأولى إذ تحدثنا المرأة الراوية، وقد فاجأها دليل أنوثتها الأول، فجزعت وخافت، وحَسِبَتْ نفسها هَالكَةً لا محالةَ، ومنذئذ راحتَ تُدون ليلياتهاَ، وتملأ فراغها الليلي ففي الليلَ «تنفجر عبوة الكلمات وشحنتها» (1).

هذه الليليات إذن تتعلق بامراة جنسيا، وتتعلق بأمور تؤرق النساء، ولا تستطيع المرأة البوح بها إلا بالليل، والليل رمز للتستر، والكشف عما لا يمكن الكشف عنه في النهار.

لقد كان ذلك الدم النازل إيذانا بانتهاء زمن الطفولة السعيدة البريئة والدخول لمرحلة جديدة مرحلة الأنوثة والجنس، والتميز عن مجتمع الرجال، ولقد سألت أخاها حول ما إذا كانت قد جاءته هذه الظاهرة (الطمث) فكان الرد عنيفا ضدها، أي أنها أبعدت عن مجتمع الرجال، ووضعت في خط مرسوم للنساء من خصائصه الكتمان، والصبر، والحفاظ على الجسم.

ولا تقبل هذه الوضعية، بل تؤكد موقفها الرافض، ورؤيتها الخاصة للأمور فحين يقول

لها أحد زملائها أن التدخين عيب على المرأة، مفقدة لأنوثتها تقول «لم أجبه قط ولو فعلت لقلت له إن رائحة أفواه الرجال لأسباب عديدة كريهة لا تطاق».(2)

إذن هذه الفتاة تختار لنفسها موقف الرفض، لا موقف الاستسلام، ولكنها قبل إعلان الرفض، والتوصل إلى هذه القناعة، تصور وضعية المرأة في مجتمع الرجال انطلاقا من عملها وثقافتها فهي تعمل طبيبة وأولى هذه المواقف عزوفها عن الزواج.

ومن خلال الليليات تُفْضي الرواية بهموم المرأة مركزة على النقاط الآتية:

1- النظر للمرأة على أنها ليست إلا وسيلة للجنس، وحتى حين يصف الواحد منهم المرأة بأنها وسيمة، فإنه إنما يفعل ذلك من باب التأدب، والالتزام بما هو مباح، رغم أن في نيته أمورا جنسية، ولذلك فإن هذه المرأة حين قال لها عشيقها بأن « وجهك قمرة وحْوَاجْبَك اهلال..»(3) قالت في نفسها: « لو كان صادقا لحدثني بإباحة عن الثديين والإلاية والوركين والفخذين والثقبة الثقبة الثغرة، الجرح الأنثوي، هنا باب القصيد.»(4)

ومهما كانت وظيفة المرأة، فإنه لا ينظر إليها إلا على هذا الأساس، وعلى ذلك فإن هذه الطبيبة لا تسلم من المعاكسات، ومحاولات الاغتصاب في كل مكان سواء من قبل المرضى الذين تعالجهم، أو من طرف أوليائهم أو الآخرين، في الشوارع والحافلات تقول: « لقد استقللت في المساء حافلة مكتظة بالخلق حاول شخص قرص إليتي، فتجاهلته، قلت في نفسي، ها نحن في صلب الموضوع، الهوس الجنسي، إنه الهوس الجنسي، وأعرف أنه ناجم عن الحرمان»(5).

2- ممارسة القمع ضد المرأة، لا لشيئ إلا لأنها أنثى، ولذلك، فإن هذه المرأة تتلقى صفعة من أخيها الأصغر، عندما سألته إن كان الطمث قد جاءه كما جاءها أول مرة، وتصف هذه الصفعة بأنها:

« صفعة، عبقة، قذرة، لذقة» (6). ولا تزال تشعر بها لحد الآن. (عمرها خمس وعشرون سنة) (7).

وليس بعيدا عن هذا الموقف موقف الأب الذي يتراءى لهذه المرأة المؤرقة في هيئة الرخويات، تقول عنه: « وبقي دينه وديدنه الإرهاب والتهويل والعنف والمساومة الدنيئة مع الآخرين حتى يوم لقي حتفه» (8).

ويتعرض هذا الأب المتسلط للحتف، وهذا يعني أنه تم تجاوزه، مما يسمح للمرأة بالتحرر من الضغط العنيف الذي كانت تعيشه من قبل، والذي لا تزال آثاره،

تستشعرها من خلال الصفعة التي تلقتها من أخيها الذي يصغرها بسنتين.

هذه الصفعة التي كثيرا ما تذكر هذه المرأة الضحية بموقف المجتمع منها ممثلا في الأب إو الأخ، أو حتى الام التي صارت قلقة لتأخر زواج ابنتها، وهو نفس القلق الذي يعترى أخاها الحريص على سمعته، بعد ترقيته إلى رتبة طاقم في شركة الخطوط الجوية الوطنية(9).

3- مطالبة المرأة بالحفاظ على شرفها وذلك بالحفاظ على عذريتها، وتلفظ هذه المرأة إذا فُضَّت بكارتها، وهذا ما وقع مع عشيقها الأول. « والرجل الذي عشقته فض بكارتي، وقال السلام عليكم، المرأة التي تفقد عذريتها قبل الزواج ليست شريفة، قلت طبعا بالأحرى قحبة، كان زميلي طالبا في كلية الطب» (10).

تشير الرواية هنا إلى أن المجتمع يكيل للمرأة والرجل بمكيالين غير متساوين، ففي حين يسلم الذكر ويمضي إلى حال سبيله، تدفع الأنثى الثمن، وتتهم بالخيانة والعهر، ونلاحظ أن الزمالة في كلية الطب، ونيل قسط من التعليم لم يحل دون تلك النظرة الدونية للمرأة، ومثل ذلك صورة المرأة التي تعرضت لاغتصاب وحشي من طرف زوجها الذي راح يفتخر بفحولته، وراح يبحث بسرعة عن زوجة جديدة (11).

4- الرغبة الملحة في إنجاب عديد من الابناء، تصف الرواية إحدى النساء فتقول: «وجاءت مرة إحداهن، تناهز الأربعين، قالت فخورة «أنجبت عشرين مرة يادكتور... وكلهم أحياء يرزقون» وقهقهت بصوت عال اعترتني الحيرة ارتبكت، قلت: «أحياء عند ربِّهم يرزقون» (12).

وتقف الدكتورة من هذا النمو الديمغرافي موقف الساخر، وتقوم بإنجاز تقرير حول النمو السكاني يساعدها في ذلك معنويا البواب الذي لا يخفي ميله الشيوعي، إذْ يحذرها من الأئمة والأهالي الذين يفكرون بعقلية الحريم (13).

ولقد كانت للدكتوره كاتبه على الآلة الراقنة تساعدها في كتابة تقريرها عن كثرة الولادات، لكن الكاتبة استقالت بعد تعرضها لمحاولة اغتصاب، فصارت الطبيبة ترقن بنفسها، وهي لا تحسن الكتابة، وتعلم أن ما تكتبه سيذهب إلى سلة المهملات، أو الدروج المنسية، فالحكومة تخشى في هذا المجال تموجات ردود الفعل (14).

لقد كانت المرأة عند ظهور عادتها الأنثوية الأولى على حافة الموت ولم تمت، وبقيت تتعرض للمضايقات الأسرية، والنفسية مما جعلها تفكر في الانتحار، وبعد أن تستعرض ماضيها الشخصي، وحاضرها

المأساوي، وبعد أن تفضح وتكشف الجانب الجنسي في المجتمع، وتصل إلى الليلة السادسة تقرر عكس بداية الرواية، تقرر عدم الانتحار تقول: « قررت أن لا أنتحر نكلة في الرجال.... في ...الرجال.... نكلة (15) في أخي الأصغر في عشيقي الأول نكلة في العشاق الآخرين» (16).

المرأة إذن لا تستسلم لما يقرره المجتمع لها، فهي تقف موقف الرافض لما هو سائد الساخر من وضع النساء المستسلمات، وبعد أن كانت مكتفية بتسجيل ذكرياتها وليلياتها تقرر التوقف عن مواصلة تدوين الليليات لتعيش حياتها كما تشاء، فتصبح بذلك نموذجا للمرأة الرافضة للوضع المعيش، الباحثة عن حياة أفضل، وقد تمثل موقفها الرافض للثقافة والعادات السائدة في النقاط الآتية:

1- كشف النظرة الجنسية الشبقية للمجتمع تجاه المرأة، ويتضح ذلك من خلال جملة من الصور منها: صورة العشيق الأول(17)، والزوج الذي تسبب في وفاة زوجته، والرجل الذي أتى يطلب من الطبيبة موعدا (18) للأختلاء بها والمريض الذي يحاول اغتصاب الكاتبة(19).

2- أسلوب القمع الذي يمارسه الرجال ضد النساء وكمثال على ذلك نجد صورة الأب المتسلط (20) والأخ الأصغر الذي يصفع أخته (21)، وتحرج الأخ من تأخر زواج أخته الطبيبة (22)

3- الإمتناع عن الزواج، وبالتالي رفض التبعية للزوج بالمعنى الحريمي.

4- التعليق على آراء وسلوك الناس تجاه النساء، وتصوير معاكستهم لهن في الشارع، ومضايقتهن في الحافلة (23)

5- تسجيل الليليات المؤرقة لهذه المرأة(24)

6- إنجاز تقرير حول كثرة الولادات(25)

7- الميل للبواب الشيوعي ذي الأفكار التحريرية، المساندة للمرأة. (26)

ثانيا: الهيمنة السردية في الرواية

II- هيمنة السارد الداخلي في ليليات امرأة آرق:

تتكون رواية ليليات امرأة آرق لبوجدرة من ست ليال، تحكي عن هموم المرأة من خلال الحديث عن جانب خفي في حياة البطلة الطبيبة، التي تتكلم بصيغة المتكلم، وهي المسيطرة على السرد الروائي مع فسح المجال لبعض الشخوص لإبداء الرأي، ولكن الهيمنة المطلقة تبقى لهذا السارد الداخلي: Narrateur Homodiégitique وتتجلى

هذه الهيمنة عبر المستويين الآتيين:

- على مستوى البطولة: فالبطلة الوحيدة في الرواية هي المرأة الراوية أو الساردة، وبطولتها فنية، وبطولة حقيقية أيضا كونها تحقق النصر وتقرر العيش بحرية.

- على مستوى السرد "حيث تستأثر البطلة بقول ما تريد، ولا تظهر بقية الشخوص إلا عن طريقها و وعلى لسانها، فالكلمة النهائية لها، فحين يعبر زميلها عن رأيه في تدخين النساء تستهين برأيه، وتسخر منه، وتمتد هذه السخرية لتطال المرأة المولود في المستشفى، والأب، والأخ الأصغر، ويغيب عن هذه الرواية السارد الخارجيHomodiégitique بصورة كلية فاسحا المجال للسارد الداخلي، وإذن فبوجدرة يختفي من هذا النص الروائي ولكن اختفاءه ليس تاما. إذا لا يمكن بأي حال من الأحوال التنكر التام للمبدع وإلغائه. وفي اعتقادنا فإن أفكار بوجدرة تتجسد من خلال السارد الداخلي وبعض الشخوص وبخاصة البواب الشيوعي.

وأهم الأشخاص الذين يظهرون ف الرواية:

1- الأخ الأصغر، الذي سألته أخته عندما فاجأها الطمث الأول إن كان حدث له نفس الحدث فصفعها(2) تلك الصفعة التي بقيت تشعر بها، هذا الأخ الأصغر ، وبالرغم من هذا الموقف فهو يستغل أخته ماديا، فيقترض منها الأموال ولكنه في الوقت نفسه يتحرج من بقائها عازبة، خاصة بعد ترقيته الى رتبة قائد طاقم في شركة الخطوط الجوية الوطني(2)

2- الأب: وتصفه البنت بالتسلط والإرهاب « وبقي وديدنه الإرهاب والتهويل والعنف والمساومة الدنيئة مع الآخرين حتى يوم لقي حتفه» (3)

وإذن فالبطلة تختار لأبيها سبيل الحتف: « فهمتُ أن لا جدوى منه (أبي) البتة لقد كان الرجل أنانيا متغطرسا » (4).

3- الزميل السابق، الطالب في كلية الطب، والذي تظاهر برقة شعوره حتى فض بكارة زميلته، و«قال السلام عليكم» (5) وكان السبب في عزوفها عن الزواج وأخذها صورة كريهة عن الرجال.

4- الكاتبة المستقيلة من منصبها، بسبب محاولة أحد المرضى اغتصابها وقد سببت استقالتها للطبيبة مشكلة في كتابة التقرير المتعلق بأزمة الولادات وأثرها السلبي على المجتمع.

5- العم سعيد، بواب العيادة، والذي لا يخفي ميله الشيوعي، وحبه واحترامه للطبيبة التي تحترمه بدورها، وتقدر فكره وقد حذرها من مغبة التقرير الذي تكتبه عن

زيادة الولادات، وأن ذلك يستثير الأئمة والأهالي «الأئمة يادكتورة، والأهالي أيضا مازالوا حريصين على الحرمة»(1).

وهناك شخوص آخرون في الرواية مثل ولي المريضة -المرأة الولود- بعض الركاب في الحافلة... ولكن جموع هؤلاء الشخوص لا يظهرون أفكارهم، ولا يجرون حوارا مع غيرهم، وإنّما تقدمهم الساردة من وجهة نظرها، وقد تسخر منهم، أو تقمعهم، وبالتالي فالطابع المونولوجي هو الغالب على الرواية، إذ تمثل البطلة مركز الثقل في الرواية وإذا أشرنا إلى الأشخاص المذكورين أعلاه بالحروف كما أوردناها أ- ب - ج - هـ وأشرنا الى البطلة بحرف و، فأن الشخصية "و" تمثل المركز، وما نجده في الرواية هو تقديم لرؤية هؤلاء، ولكن من خلال البطلة الرئيسية "و" ويمكن توضيح هيمنة السارد وتقديم رؤية أحادية من خلال المخطط التالي وهو ما فعله حميد لحمداني في دراسته للأدب النسوي.

إن هذه الطريقة في التقديم تطبع السرد الروائي بالطابع المونولوجي والرؤية الأحادية المُمَوَّهة بأنها تقدم آراء الشخصيات الأخرى، ولكن البطلة تبقى هي المسيطرة والواعية بالقضايا النسوية التي تطرحها، ويبدو عمق وعي البطلة في كونها لا تطرح المشكلة باعتبرها مشكلة جنسية فحسب، بل تطرح القضية طرحًا فكريا أديولوجيا، يبرز الصراع الطبقي في المجتمع، وعليه فقد استثنت البواب الشيوعي من السخرية والهجوم، وبالتالي فقد ابتعدت عن التعميمية، ومهاجمة الرمز الذكوري بطريقة عامية.

الهوامش

01- بوجدرة رشيد: ليليات امرأة آرق المؤسسة الوطنية للكتاب 1985le'ldz ص 06
02- المصدر نفسه ص 08
03- نفسه ص22
04- نفسه ص 87
05ص□H□ -83
06- نفسه ص 07
07- نفسه ص 90
08- نفسه ص 15
09- نفسه ص 38
10- نفسه ص50
12-11- نفسه ص 84
13 - نكلة: يقال نكل بفلان نكلة أي صنع به صنيعًا يحذر غيره إذا رآه
14- بوجدرة، رشيد:المصدر السابق 123
15- المصدر نفسه ص 17
16- نفسه ص 84
17 - نفسه ص 83
18 - نفسه ص 07
19 ص□H□ -19
20- نفسه ص 90
21- نفسه ص 87
22- نفسه ص 06
23- 24- نفسه ص 84
25- نفسه ص 11
26- نفسه ص 90
27- نفسه ص 14
28 ص□H□ -17
29- نفسه ص 84
30 لحمداني حميد: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء - المغرب ط1 1993 ص 18-19.

عبد الحميد بورايو

القراءة
من النص إلى الخطاب

تهدف هذه المعالجة إلى رصد بعض التمايزات التي وسمت ظهور مصطلحي "النص" و "الخطاب"؛ وهما مفهومان مؤثران في منظومة المفاهيم المتعلقة بتحليل النصوص والخطابات وتأويلها أو بالأحرى تلقيها (قراءتها)، باعتبارها جهازا تنظيريا انبثق عن نشاطات معرفية مختلفة، ووسائل منهجية تتعامل مع المواد الثقافية من وجهات نظر متعددة المصادر والأهداف. وهي جميعا مندرجة في سياق تطور العلوم الإنسانية في العصر الحديث. لقد أخذ مفهوم كل من النص والخطاب مكانته في دراساتنا الحديثة نتيجة احتكاكنا بالدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، وقد تطور معناهما عبر الحقب التاريخية الأخيرة لكي يصل إلى ما نعرفه اليوم، وهو موضوع هذه المعالجة.

لما نتحدث عن النص في سياق مثل هذا يجب ألا نقصد به معنى الوثيقة أو الكلام المنقول بأمانة، أو الأثر المكتوب... إنما نقصد به ذلك الجهاز المبني من الدلائل المتراكبة حسب علاقات شتى ومستويات مختلفة ذات طبيعة ثقافية، تلك العملية التسنينية لنسق رمزي عبر نسق رمزي آخر أكثر شمولا. هذا الأخير يتمثل في اللغة، الكتابة، الوسائل الأدبية، المشاهد المسرحية والسينيمائية، الاحتفالات والطقوس الخ... انطلاقا من هذا المفهوم سوف تنبع الدعوة

إلى تجاوز التصنيف القديم للنصوص حسب تمايزها البلاغي إلى أنواع أدبية وتعويضية بـ" نمذجة النصوص" وتحديد خصوصية مختلف التنظيمات النصية بموقعتها - أو موضعتها- في نظام شامل هو الثقافة التي تشكله ويتشكل منها.

النص/ اللغة

يتمثل النص في البنية السطحية النصية، القابلة للإدراك والمعاينة.. وبالنسبة للسانيات تتمثل هذه البنية في الجمل المتوالية حسب علاقات شتى وهي تستمر على طول امتداد هذه المتوالية من الجمل. في سنة 1966 لاحظ" رولاند بارث Ro-land Barthes بأن اللسانيات تتوقف عند الجملة، فالجملة هي الوحدة الأصغر التي لا يمكن أن تختزل في الوحدات المشكلة لها (المفردات). ولا يوجد هناك شئ خارج الجملة، وما النص حسب هذا المفهوم سوى تراكم لعدد محدد من الجمل. يعقب كلود شابرول Claude Chabrole على هذا الرأي قائلا: "مع ذلك يبدو واضحا أنه بعد بروب Propp وديميزيل Dumzil ، أصبح الخطاب نفسه منضدا باعتباره مجموعة من الجمل، وأن هذا التنضيد يظهر كـ ((رسالة لغة أخرى)): للسانيات الخطاب وحداتها، مستوياتها، نحوها. هكذا تظهر اللسانيات ولسانيات الخطاب متمايزتين من خلال موضوعهما، وكذلك من خلال وحداتهما ونحويهما حيث مبدئي الإفادة Pertinence بالنسبة إليهما مختلفين"(1). إن هذا التمييز بين المستويين اللغوي والنصي قد يعني النظر إلى النص لا على أنه مكون من جمل بل على أنه مسنن من خلالها. فالنص كما ترى جوليا كريستيفا Julia Kristi-va يمثل جهازا عبر لساني Transtlin-guistique يعيد توزيع اللسان أي تحديد للنصوص الأدبية يتطلب جهازا تنظيريا يرمي إلى محاصرة الظاهرة الأدبية وتحديد مميزاتها، وقد أسهمت الشعرية Poêtique منذ حقبة الشكلانيين، ثم من خلال ورثتهم البنويين وأنصار النقد الجديد الأنجلوسكسون في بلورة ما سمي بأدبية الأدب، والإنطلاق منها لتحديد مستويات النص ووحداته وقواعده، وهي الخليقة التي سوف تستثمرها السيمياء الأدبية فيما بعد لكي تبني طروحاتها، وتدعو إلى قيام نظرية للدلالة النصية انطلاقا من اللسانيات باعتبار النص ينتج من خلال اللغة.

النص/ الكتابة

يحقق النص وجوده من خلال "الكتابة" وهو وجود قائم على التوالي الخطي ذي الطبيعة المرئية والمنبث في فضاء ورقي. لهذا الوجود صفات فيزيقية معينة؛ فهو مشكّل من فقرات وفصول وصفحات الخ... ينجزها

كاتب ضمني لقارئ ضمني يستثار اهتمامه عن طريق توالي الجمل ونظامها الكتابي وترابطها على مستوى البناء السطحي، وذلك بغَرض تحصيل المعنى. إن الكتابة، وبالتالي القابلية للقراءة، تجعل النص يتموقع في سياق النصوص السابقة والمعاصرة وكذلك حيال المؤسسات الرسمية والإيديولوجية (الطبع، التوزيع، الإشهار.. الخ)

النص/ الفرد

يخضع إنتاج النص وتلقيه واستعماله لسياقات نفسية ذات طبعة فردية، فيفرض انتقاءات معينة متعلقة بالأسلوب كالكلمات والبنى الجملية والمقاطع وكذا وسائل التوصل الخاضعة لحالة المتكلم أو الكاتب الذهنية وموقفه واحتياجاته النفسية والانفعالات التي يريد التعبير عنها والترسبات اللاواعية والخلفيات الواعية. ونفس الأمر يمكن أن يقال عن القارئ وسياق التلقي (من زاوية النظر الفردية)

النص/ الجماعة

يتمظهر الكون الاجتماعي باعتبار مجموع لغات جماعية (سوسيولكتات) بأشكال متنوعة داخل بنيات المتخيل الدلالية في النص. أضف إلى ذلك أن النفوذ الذي تحققه نصوص معينة خاضع في الواقع لتوجيه مؤسسات من خارج النص. وفعالية النص بقدر ما تتأتى من بنيته الخاصة تخضع أيضا للنفوذ المؤسساتي.

إن النص وحدة فوق جملية تصدر عن لغة جماعية تجسد وتشخص من خلال قاموسها ودلالاتها وتركيبها ونحوها خصائص المؤسسات الجماعية والنزاعات فيما بين الجماعات، وكذلك تغير المواقع وما يطرأ من تطور على البنيات الاجتماعية. يقول "پيير زيما Pierre Zéma": في آفاق سوسيولوجية النص، يظهر كون المتخيل كمسار تناصي: كعملية تمثيل وامتصاص النص الأدبي للسوسيولكتات والخطابات الشفوية والمكتوبة المتخيلة، والنظرية، السياسية أو الدينية" (2). ويقترح "زيما" كمرحلة أولى في دراسة النص أن يوضع "داخل وضعية سوسيولغوية خصوصية، كما عاشها الكاتب ومجموعته الاجتماعية. فمن الواضح أنه داخل وضعية كهذه تكون بعض السوسيولكتات والخطابات أكثر أهمية، بالنسبة لبنية رواية أو دراما أو قصيدة ما، على أنه من المناسب أن نبين كيف أن التمثل والامتصاص التناصي للسوسيولكتات والخطابات يولد بنية أدبية خصوصية" (3)

وقبل الفراغ من هذه النقطة تجدر الإشارة إلى أن سوسيولوجية النص، لا تكتفي بمعالجة ظاهرة التماثل مع الواقع الاجتماعي مثلما فعلت البنوية التكونية، بل تطرح

فكرة دراسة النص الأدبي في سياق "ديالوغي" (أو حواري)، أي ارتباط النص بالأشكال الخطابية الجماعية، سواء بتفاعله معها أو تمثلها وتحويلها أو في رفضها وشجبها والسخرية منها.

النص/ والخطاب

تستعمل أغلب الدراسات مفهوم النص والخطاب كمترادفين، غير أن هناك من يفرق بينهما اعتمادا على وظيفة كلّ منهما؛ فتنسب للأول الوظيفة النصية، بينما تسند للثاني الوظيفة التواصلية. فالعناصر المرتبطة بالنص تتعلق بنظامه الداخلي بينما تتعلق عناصر الخطاب بصلة الراوي بالكاتب، والراوي بالشخصيات، والكاتب بالقارىء. ويتفاعل المستويان الخطابي والنصي في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية والإيديولوجية والاجتماعية.

إن النص هو نتاج اللغة العلمية (الوصفية)، فهو ذو طبيعة مجردة وافتراضية، بينما يمثل الخطاب نتيجة ملموسة وعيانية لفعل الإنتاج اللفظي ذي الطبيعة المسموعة والمرئية. يمثل النص مجموع البنيات النسقية التي تستوعب الخطاب وتنظم عناصره وتجعله قار لا للتلقي. إن هذه الطبيعة التجريدية والافتراضية للوجود النصي هي التي دفعتنا في البداية إلى القول بإمكان وجود النص من خلال المظاهر الثقافية التي تستخدم وسائل أخرى غير الوسيلة اللفظية؛ مثل المشهد والفنون التجسمية والطقوس ومختلف مظاهر الثقافة.

- تلمسان جانفي 1996

الإحالات

* قدمت هذه المداخلة في إطار يوم دراسي انعقد في منتصف سنة 1996 بمعهد اللغات الأجنبية بجامعة تلمسان، موضوعه "القراءة"

(1) Sémiotique narrative et textuelle, collective, larousse, Paris, 1973, p 7

(2) پير زيما: "نحو سوسيولوجية للنص الأدبي"، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 05 شتاء 1989، مركز الإنماء للعربي، بيروت

(3) نفس للمرجع



الحوار

أحمد عنتر مصطفى
جبرا إبراهيم جبرا

أحمد عنتر مصطفى

هكذا تحدث

جبرا إبراهيم جبرا

ابتهل الطالب الفتى إلى الله أن يغفر له. ويتردد مذعور[1] وأنامل مرتعشة. امتدت يده إلى رفوف المكتبة العامرة. كان يعرف مكان الكتاب جيداً فكثيراً ما استعاره وقرأه حتى كاد يحفظه. وفي غفلة من أمين المكتبة دس الكتاب في جريدة حملها لهذا الغرض. وفي منزله بدأ يستمتع بقراءة (الرحلة الثامنة).

بعد عشرين عامًا كان الطالب يجلس إلى المؤلف جبرا ابراهيم جبرا في زيارته الأولى للقاهرة ويقص عليه ما حدث وبيده النسخة الموسومة بخاتم المدرسة الثانوية. وأهدى المؤلف إلى الطالب- الذي أصبح شاعراً- نسخة أخرى من الكتاب في طبعته الأخيرة وعليها تحذير لسارقي الكتب..

هكذا بدأت علاقتي بالأستاذ جبرا ابراهيم جبرا من وقت مبكر وبحادث مميز، ثم تعمقت الصلة ثقافيًا بمتابعة أعماله وما أكثرها.. كان مقاله: (القدس: الزمن المجسد) في هذا الكتاب يستوقفني طويلا. فيما بعد عرفت أنه من مواليد بيت لحم عام 1920 وانتقل مع عائلته إلى القدس في سن الثانية عشرة والتحق بالكلية العربية (دار المعلمين) بها وحصل على دبلوم التربية عام 1938. لقد تفتح وجدانه على هذه المدينة - الوطن - المأساة. وكأنه كان يحس أنها (فردوس

مفقود) فاختزنها في وجدانه. واختزنها معه الوجدان العربي كله...

سافر إلى انجلترا ودرس في اكسفورد وكمبردج وعاد مرة أخرى إلى القدس ليودع فيها عام 1946 جزءاً منه حيث دفن والده. ومنذ عام 1948 حضر إلى بغداد وبقي فيها إلى اليوم حيث جعل منها وطنًا دائمًا... ومنها توالت ابداعاته المتنوعة الغزيرة..

إجابات جبرا ابراهيم جبرا في هذا الحديث تثير حيوية فكرية وجدلاً خصبًا وهي نتاج تجربة فكرية وممارسات ثقافية تجاوزت 45 عامًا في مجال الإبداع والنقد والترجمة... وقد حاولنا أن نلم بجوانب شخصيته الثقافية المتعددة المتنوعة..

– ليس هناك من ينكر دور العملية النقدية في تطوير الإبداع. ولكن يؤخذ على النقد في هذه المرحلة الجنوح إلى التنظير، والمنهج الأكاديمي، واللهاث خلف المصطلح الأجنبي، والصراعات النقدية المستحدثة، والولع بمفردات الحداثة، والاغتراب عن الواقع الإبداعي العربي المعاصر...

* الأدباء سواء كانوا مبدعين أو نقاداً يعون دور العملية النقدية. ولكن الإبداع العربي نفسه بدأ في الخمسين سنة الأخيرة يتخذ أشكالاً ربما لم تكن معروفة بهذا التنوع وهذا التعدد فيما مضى. وبدأنا نشعر أن النقد لكي يواكب هذا النوع من الإبداع يجب أن يكون على نفس المقدار من الغزارة والعمق وأيضًا من الذكاء في طرق المعالجة.

النقد والإبداع

– تقصد أن الأنواع الأدبية الجديدة استحدثت بالضرورة مناهج نقدية جديدة؟.

* هذا في جانب، من جانب آخر نحن أمام بحر زاخر وعلينا أن نتأمل أولاً ما يحدث بالنسبة لنا وبالنسبة للغة العربية. أعتقد أن المحاولات التي بدأت تتبلور من الأربعينات ثم أخذت مسارات مختلفة من ذلك الحين ليست محاولات ناضجة مائة بالمائة. ولكن لم تدرس على الشكل الذي يثير عندنا قضية النقد إزاء الإبداع. لكن نحن بحكم اطلاعنا على الآداب الغربية نعرف أن الإنتاج الفكري والأدبي الذي هو موضوع دراسة الناقد في الغرب يمتد عمقًا في التاريخ بالنسبة للأدب الحديث إلى 200 أو 300 سنة. وقد يمتد إلى عصر النهضة فيكون عمره أكثر من 500 سنة. وقد يشمل الآداب الكلاسيكية التي بنيت عليها آداب الغرب فهو حينئذ يتمتع بعمق زمني خاص وغزارة تيسر سبلاً مختلفة لمعالجة هذه الموضوعات وبالتالي نظريات مختلفة نراها،

ونحسد الغرب عليها، ونريد أن ننقلها دفعة واحدة إلى أدبنا لنعالج بها ما أنتجناه نحن من ابداع ف يالخمسين أو المائة سنة الأخيرة.

- نتيجة لذلك ألا يحدث تعسف عند تطبيق المنهج (القالب) على المادة الإبداعية- عربياً - بحكم تباين اللغة وأسرارها واختلاف الفكر والعقلية، وتفاوت الأذواق، والنسبة الزمنية التي أشرت إليها..

* تفاوت الكم والكيف والزمن. هذا التعسف من قبيل تحصيل الحاصل. ويخيل إلينا أننا أصبنا بعقدة إزاء هذا الموضوع فصرنا نشكو بصفة مستمرة من تخلف النقد عن الإبداع. وتخلف النقاد عن المواكبة. وعن المصطلح النقدي. الآن لماذا لا نشكو من قلة الابداع نفسه.. أصلاً؟؟

- قلة الإبداع- تقصد- أم نوعيته ودرجة نضجه الفني؟

* لماذا لا نشكو من قلة التنوع في هذا الإبداع؟ لماذا لا نشكو من أن إبداعنا لم يواكب حياتنا؟ نحن نزعم أن النقد لم يواكب الإبداع.. حسنًا.. وهل واكب الإبداع الحياة؟؟ هل واكب تجربتنا نحن كأمة ناضلت وكافحت حتى تعيش... دع عنك قضايا السياسة والاستقلال...

- تعني القضايا اليومية والحياتية البسيطة للإنسان العربي كيف عبر عنها المبدع حتى يطالب بالتفات النقد إليه..؟

* نعم.. فنحن في النظر إلى القضايا النقدية ننسى أن المادة المسيرة للناقد فقيرة ولا تعطيه المجال الكافي لتطبيق أساليب النقد التي قد يكون عرفها عن الغرب. ولسوء الحظ نحن نشعر أن التقدم التكنولوجي في الغرب يستوجب تقدمًا إبداعيًا. والعكس صحيح. نحن نشعر بتخلف تكنولوجي فلا بد من تخلف إبداعي. وطبعًا هذا خطأ يجب أن ننقذ أنفسنا منه بالتأمل في أساليبنا وفكرنا ومحاولاتنا لتحديد وتجديد تجربتنا العربية نفسها. فالغرب له تجربته الخاصة. هو في ابتكار مستمر لأساليب النقد وهذا نراه في التنظير المتواصل الذي بدأ في القرن الثامن عشر. التنظير النقدي في الواقع بدأ من عصر النهضة عندما عادوا إلى آراء أرسطو وأفلاطون. كانوا يتصورون في العصور الوسطى أن ليس هناك زيادة لمستزيد. ولكن أدركوا فيما بعد في القرنين السابع عشر والثامن عشر أن ثمة مجالا للإضافة بسبب التجربة الدرامية التي عرفها الغرب، وأنواع الشعر التي بدأت تستجد وتكسر الإسار الكلاسيكي المفروض عليها منذ قرون وأخذت التنظيرات النقدية تتوالى. ربما

كانت معظمها ذات جذور في التنظيرات الكلاسيكية اليونانية واللاتينية. ولكنها أخذت أشكالا كثيرة.. ثم اتصلت بالتفكير الفلسفي، ومناهج علم النفس الحديثة والأنثروبولوجيا.. دخلت فروع المعرفة الإنسانية وأدى ذلك كله إلى تكوين نظريات نقدية مبنية على تلك الإنجازات المعرفية وتبدو هذه النظريات متماسكة وإن بدت في شكل لا نهائي.. نعم لا تتبلور ولا تتشكل شكلاً نهائيًا لأنها في استمرار تتبدل بالإضافة. وهذا ما أصابنا بنوع من الدوار. لأننا نريد أن نلاحق هذا التغير الدائم ونحاول أن نطبق هذه النظريات التي حتى الآن لم تثبت على حال. فخلال الثلاثين سنة الماضية لم تثبت نظرية نقدية واحدة!! الآن البنيويون يشغلون الساحة.. لقد قاموا على النقاد الجدد الذين سبقوهم.. وما إن بدأ العالم يلتفت إلى صوتهم حتى انسل منهم (التفكيكيون) لو جازت التسمية.. وسيتلو هؤلاء آخرون.. ونحن نلهث وراء هؤلاء.. وهؤلاء.. إذن علينا أن نفكر تفكيراً واضحًا عندما نقترب من قضية النقد ونفهم بالضبط ما الذي حدث في العملية الإبداعية والنقدية معًا في الأدب العربي.

<u>الذهن العربي</u>

- يبدو أنك دفعت بالكرة الملتهبة من صدرك إلى أحضان المبدعين- وكما يبدو في حديثك- إن العلة كامنة في فقر الإبداع.. إلى أي شيء يمكننا أن نعزو أسباب هذا الفقر..؟ وإلى أين تسير بنا هذه العلة؟ أعرف أن الإجابة تحتاج إلى تحليل دقيق.. ولكن هناك مثلاً من يعزو هذا الفقر الإبداعي إلى محدودية الذهن العربي .. إلى أنه ليس ذهنًا تحليليًا.. و ..

* القول بمحدودية الذهن العربي واتهامه أحيانًا باتهامات رديئة: إنه ذهن صوتي وذهن تقليدي، في الواقع أن الأصل في هذا النوع من التفكير حول الذهن العربي ربما يعود إلى أناس مثل نيتشه أو شبنجلر وفي مواقفهم التي كانت في الواقع أعمق مما تناولناها نحن بتسطيحها.. مثلاً شبنجلر يتحدث عن ثلاثة أنواع من (الروح)،

أولاً: الروح الابولونية التي هي الروح اليونانية الكلاسيكية، ثانيًا: الروح الفاوستية وهي الروح الأوروبية، وثالثاً: الروح السحرية التي يقول إنها الروح العربية ويرى فوارق بين مواقف هذه الروحيات الثلاث. ويستنتج منها استنتاجات مفيدة. ولكن لا يفضل الواحدة بالضرورة على الأخرى ولا ينسب الفقر إلى روح دون روح. فلكل ميزاتها ولكل غناها ولكل اسهامها في التعبير عن التجربة الحضارية. لكن

جماعة من الناس أمسكوا بهذه التصنيفات والاستنتاجات وقالوا إن الذهن العربي لا يستطيع أن يركب وليس ذهنًا تحليليًا، ولذلك فهو ليس تركيبيًا أيضًا. بالعكس الذهن العربي في الواقع ذهن رياضي. والذهن الرياضي الذي خلق الحضارة العربية والذي أوجد حوالي ألف سنة من الازدهار العمراني والفكري والحضاري في جزء كبير من العالم.. حسنًا.. أين ذهب العقل الرياضي المبدع هذا.. ؟؟!! ..

لا يموت العقل أبداً.. إنما التحولات التاريخية التي مرت بالعالم العربي زعزعته وعزلته ومنعت عنه القدرة على اللحاق والمتابعة، منعت عنه القدرة العضوية على ملاحقة الأفكار. في الواقع أن التخلف الذي أصاب العالم العربي من سنة 1000 أو من القرن الثالث عشر إذا اعتبرنا سقوط بغداد بداية الأفول إلى أواخر القرن التاسع عشر أصابنا بضمور عضوي جعلنا غير قادرين على متابعة القضايا الفكرية. ولكن العقل العربي لم يفقد القدرة نهائيًا أو أنه قاصر عن أداء دوره الفكري والإنساني.. لقد كانت هناك الأمية التي نخرت في الجسم العربي سبعة أو ثمانية قرون.. لم يكن من السهل التغلب عليها.. في غياب العقل الذي يعمل عن طريق المعرفة ماذا يبقى من الأمة؟؟!!.. عندما وصلنا إلى العصر الحديث كان معظمنا أميين.. أو أميين موقفًا.. كيف إذن نتعامل مع الآلة.. حاولنا عند اكتشاف ذلك أن نأخذ بتقدم الغرب التكنولوجي قبل أن نستعيد قدرتنا على استعمال الكلمة على النحو الصحيح.. لقد فقدنا تلك الصلة بالكلمة الحقيقية وحلت الكلمة الخاوية مكان الكلمة المفعمة المشحونة.. تستطيع أن تجمع مجلدات من شعر العصور المظلمة.. تكرار وعبث لفظي وكلمات فارغة بعيدة عن تجربة الإنسان. إذن يجب من ناحية أن نقسو على أنفسنا. ومن ناحية أخرى يجب أن نفهمها. أن نستعيد الصلة بين العقل والرياضيات بين العقل والكلمة المشحونة. وأنا أزعم أننا آنذاك سنجد الإبداع الذي نريد. وتبعًا لذلك سنرى النقد الذي يواكب هذا الإبداع.

- على هذا الأساس هل يمكن القول. إن هذا الواقع الإبداعي الفقير ربما دفع أو ساعد على الاهتمام بالتنظير النقدي؟. إن العطاء الذي يفتقر إلى الحيوية جعل النقاد يجنحون إلى التنظير هربًا من الواقع واغترابًا عنه.

* فعلاً، واقع من هذا النوع، إبداعه في قسم كبير منه لا يستحق التسمية فضلاً عن اتساع البرامج الجامعية الكثيرة أدى إلى الإهتمام بالتنظير.. الذي سيكون ركيزة للمبدعين الآتين فيما بعد، كما حدث في

أوروبا. ولكن ما أخشاه هو أن تنظيرنا يظل في الفراغ ويعتمد على نظريات مجلوبة ليست متصلة بما تنتجه من فكر وأدب. بعض هذا التنظير أعتقد أنه في مكانه. وعن اغتراب الناقد عن الواقع - كما أشرت - أنا لا أنسى في أواخر الأربعينات عندما فتنت باللغة الإنجليزية فكتبت كثيراً بها، كنت قد بدأت الكتابة بالعربية ولكني خيبت أو أصابني ما يسمى (انكسار خيال) فتحولت إلى الانجليزية، ولكني سرعان ما أدركت أن هذا (كلام فارغ) وأنا إذا لم أكتب بلغتي فلن أترك شيئًا ذا بال.. وكثيراً ما كنت أقول يجب أن نصل إبداعنا بتنظيرنا.. ما فائدة التنظير؟ إنه يجب أن يفضي إلى إبداع جيد.. إذا كان سليمًا.

هل تراجع الشعر ؟!

- بعض الآراء النقدية، وبعض الأصوات ارتفعت لتؤكد تراجع الشعر .. بل هناك مقولة سائدة.. إننا نعيش عصر القصة القصيرة..

* أعتقد أن هذا الرأي خاطئ. لقد كتبت في إحدى مقالات (الرحلة الثامنة) أننا تحولنا من القصيدة إلى القصة القصيرة وكان التحول سهلاً نسبيًا. لأن القصة القصيرة مشحونة مركزة وهي بذلك تشبه القصيدة. ولأن للعرب ولعًا بالشعر ويمكن للقصة القصيرة أن تقوم مقام القصيدة على أساس التكثيف وقدرتها على استيعاب اللقطة واحتفاظها بالانفعال. ولكن القصة تبقى قصة والقصيدة قصيدة. كل جنس أدبي مستقل قد يفيد من الآخر. ولكن في الـ 25 سنة الأخيرة استسهلنا القصة القصيرة وكتبها شبابنا بتكرارية بحيث أصبحت لا تقرأ. كما الحال في القصيدة الآن. نحن الآن في عصر الرواية. كما أن الغرب في عصر الرواية. القصة القصيرة لم تكن في يوم من الأيام هي النموذج الأول في الإبداع النثري. الرواية فن إذا كان الشعر فن الفطرة. ومن الطبيعي أن تزدهر مع ازدهار المدينة في العالم العربي. المدن أوجدت فنًا نثريًا يضمر معه دور الشعر ويتقدم فيه دور النثر: التوازي بين التركيب المكاني والتركيب الروائي. ومن هنا كان المكان أحيانًا بطلاً للرواية.

وانعكاس أثر المكان على الشخوص الروائية بتعدد أنماطها وسلوكياتها لا يستوعبه إلا العمل الروائي.

إننا نعيش زمن الرواية. ويجب أن نفخر أن العرب هم أول مبدعيه. شاهداً على ذلك ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فلم يكن في الأدب الغربي ما يوازيها بل إنها أثرت فيه. كثير من روائيينا يعرفون ذلك وينهلون من

هذا التراث الثر. على أننا نعترف أننا جئنا هذا الفن متأخرين. لقد جئنا في زمن السينما والتليفزيون والفيديو هذه كلها تشتت التركيز المطلوب على الكلمة بالنسبة للمبدع والمتلقي معًا. هذا الزمن الذي تغتصب فيه (الصورة) مكانة (الكلمة) بإيحاءاتها التي تدعو الإنسان إلى التفكير والتأمل.. وتصرفه إلى الصورة المحددة التي تحشو الإنسان بالرؤية العابرة التي لا تفجر إلا السهل الممكن، وقد يتلاشى تأثيرها بانتهاء عرضها. حدث هذا في الوقت الذي كنا نريد أن نقضي على الأمية والخرافة اللتين ذخرتا في الكيان العربي باستعادة أهمية الكلمة وقدرتها على التأثير في الحياة. وإذا بوسائل التسلية الغربية تشغل الساحة ليبقى دور الكلمة لا باهتًا فحسب بل ومناضلاً مغلوبًا على أمره. في الغرب - وهو مبتكر تلك الوسائل - لم يشغلهم التليفزيون ولا غيره عن الاطلاع والقراءة. إنهم يقرأون.. ويقرأون في محطات القطارات وفي المركبات فضلاً عن المكتبات في المنازل.. وظل التليفزيون ملهاة يلجأ إليها الأوربي عندما يكل ذهنه عن التركيز أو عندما يريد أن يتابع حدثًا طازجًا.

- كتبت القصة القصيرة (مجموعة: عرق وقصص أخرى 1956) والرواية (السفينة، البحث عن وليد مسعود.. إلخ) وهناك كتاب عرب مارسوا الكتابة في الفنين.. وقد تتمكن خصائص فن منهما دون الآخر لدى الفنان فيجيد فيه ولكنه يستمر في كتابة الفن الآخر أيضًا.. أليس هناك حد فاصل بينهما إبداعيًا؟.. وما خصائص كل منهما؟. لا أريد إجابة تعليمية.. أريد تجربتك فيهما..

* هذا أيضًا نجده في الغرب، هيمنجواي كتب رواية أو روايتين جيدتين ولكنه في الواقع قصاص، أهميته كانت في القصة القصيرة، وربما كان من أسباب انتحاره أنه أدرك أنه لن يستطيع أن يكون روائيًا جيدًا. بعدما انتحر وجدت له رواية رديئة نشرت بعد موته، تؤكد أنه شعر بهذا اليأس. وأنا لا أستطيع أن أحدد لماذا يبدع الكاتب في جنس معين من الكتابة ولا يبدع بالضرورة وبنفس المستوى في جنس آخر، وإن كانت هناك أساليب أخرى تدخل في العملية الإبداعية.

أنا كتبت القصة القصيرة لمدة عشر سنوات ثم انصرفت عنها. وبعد نشر مجموعتي (عرق وقصص أخرى) عام 1956 بعدها بإحدى وعشرين سنة كتبت قصة قصيرة واحدة هي (بدايات من حرف الياء) نشرتها مع (عرق...) في الطبعة الجديدة. القصة القصيرة بها مجال للتلاعب بالأسلوب والتركيب ولكن ليس بالقدر الذي تيسره

الرواية. والرواية لها معمار فني معين إذا لم تكن حاذقًا فيه فأنت بالرغم من قدرتك على أن تروي مفارقات الحياة وسخف وعبقرية الإنسان .. إلخ.. في أمثلة صغيرة جميلة قد لا تستطيع لسبب ما أن تركب هذا كله في معمار معين. أنا أعتقد أن الروائي دائمًا يفكر على نطاق أوسع. المكان والشخوص وتعدد الحيوات وتداخلها وتباين المواقف والأفكار كلها تمنح الروائي غنى هائلاً عندما يستطيع السيطرة عليها. بعكس القصة القصيرة المحددة المكان والشخصية والجو.. يخيل إليك أنك تتكلم بلغة غير لغتك.. ولكن كل هذا لا يفسر لنا بالضبط إمكانية إجادة فنان في جنس أدبي واحد دون الآخر. وإن كان هناك من أبدعوا في أكثر من مجالين مثل جان بول سارتر الذي كتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال... وأجاد..

- الجانب التخطيطي والتدخل الذهني بالنسبة للأحداث وبناء الشخوص والمواقف بارز في الرواية بروز الوقفة الشعرية في القصة القصيرة.. إلى أي مدى تخطط لعملك الروائي؟ وإلى أي مدى تفرض الشخوص وجودها- داخل العمل - على تخطيطك المسبق؟ هل تكتب الرواية نفسها - أحيانًا - من خلال الشخوص المتمردة على البناء السابق رسمه لديك؟

* لقد سألت سؤالاً محرجًا، أنا أكتب الرواية كما أكتب الشعر، أنا أحتاج الدفقة الشعرية التي تمنح الشخصيات حيويتها. أحتاج إلى تلك الحمى. ويجب أن أكتب كذلك وإلا فإني لا أشعر أني أكتب رواية. وفي الوقت نفسه الذي أطلق فيه العنان لقوى معينة في ذهني أسيطر على تلك القوى بشكل آخر. أحاول أن أراها بشكل موضوعي بارز منفصل. فأرى هل هذه الدفقة التي سمحت لنفسي بها إلى أي مدى أستطيع أن أعيد تشكيلها وإخضاعها لسياق آخر من الدفق وفق تركيبة معينة خاضعة لمقدرتي المعمارية الروائية. لا بد من الشعر في الرواية. بمعنى أننا نلاحظ أن الروائيين العظام كان معظمهم شعراء في البداية. أو كانت لهم تجربة - ولو فاشلة - مع الشعر. الطاقة الشعرية يجب أن تكون موجودة دائماً. ولا تتوافر إلا لدى الروائيين الكبار. أنا بقدر ما اكتسبت من الطاقتين الشعرية والمعمارية. من خلال دراستي للشعر والنقد الإنجليزيين، كتبت الشعر والنقد والرواية.

وربما بسبب هذا النمط من التربية عندما أكتب رواية آتيها بوعي نقدي صارم. أحيانًا أقسو على نفسي. أحذف وأعيد وأحترس. لذلك لا أنشر رواية إلا بعد أن تستغرقني كتابتها أربع أو خمس سنوات. مما يجعل

الفارق الزمني بين إبداع رواية وأخرى عندي طويلاً كما يلاحظ المتتبع. وبالتالي فأنا مقل ولا أكتب كل سنة أو ستة شهور كما يفعل البعض..

الشعر والدراما

- الشعر العربي في مفترق الطرق.. والقصيدة العربية الحديثة وصلت إلى كلاسيكيتها مرة ثانية بعد أقل من أربعين سنة من محاولات الرواد السياب وعبد الصبور وغيرهما. وقد كتبت القصيدة الغنائية. وترجمت لإريك بنتلي (الحياة في الدراما).. عن علاقة الشعر بالدراما نتوقف قليلاً..

* للدراما الشعرية تاريخ معين. الدراما الأغريقية كانت شعراً. وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كتبت المأساة شعراً وكتبت الكوميديا نثراً.

عندما أراد المسرح أن يكون جاداً ويتناول قضايا إنسانية هامة كتب شعراً. في القرن التاسع عشر وبعد شكسبير بفترة طويلة كتب هنريك ابسن دراما شعرية رائعة (بيرجنت) مثلاً، ولكنه أحس أنه لا يستطيع أن يتناول قضايا المدينة البورجوازية كما تعقدت وتبلورت وتشكلت في أوربا بالشعر فكان لا بد له أن ينقض البناء الشعري فعالج موضوعات غالبًا ما كانت تكتب شعراً بالأسلوب النثري. وبذلك تحول المسرح بضربة هائلة من الشعر إلى النثر. نحن جئنا في هذا العصر الذي هو في الغرب عصر الدراما النثرية، ت. س اليوت كان شاعراً كبيراً، وعندما تقدمت به السن وأدرك أنه لا يستطيع أن يكتب الشعر الذي بدأ به تحول إلى الدراما الشعرية مدفوعًا بنظريات معينة أراد أن يحول فيها لغة الشعر إلى اللغة المحكية. لذلك ماعدا (مقتلة في الكاتدرائية) نجده تناول موضوعات يومية ترتكز أحيانًا على التحليل النفسي وما شابه ذلك لكي يستطيع أن يأتي بأفكار الحياة اليومية في قالب شعري. (أودن) أيضًا حاول أن يكتب بعض الموضوعات فنجحت شعريًا ولكنها دراميًا لم تكن على المستوى المطلوب. (كريستوفر فراي) وآخرون كتبوا أيضًا الدراما الشعرية خاصة في فترة ما بعد الحرب العالمية حيث الظرف التاريخي يستجيب بتوتره لتلك المحاولات. نحن في عصر طغى فيه المسرح النثري على الشعري. ولكن كمحاولة لتأكيد أننا نستطيع أن نفعل ما فعل الآخرون ولسنا أقل منهم قدرة على العطاء كتبنا مسرحًا شعريًا. لماذا كتب شوقي الدراما الشعرية تقليداً لشكسبير.. أراد أن يكون شكسبير الدراما العربية.. بدليل تناوله على سبيل

المثال موضوع (كليوباترا).. وقد جاء عزيز أباظة بعده بمحاولات قاصرة.. وتناول أيضًا موضوعًا تناوله شكسبير (قيصر)!!

صلاح عبد الصبور أيضًا اعتقد أنه أراد أن يقلد إليوت. حيث تحول صلاح بطاقته الشعرية التي بدأت في الضمور والدخول في مرحلة الحكمة والمسرح الشعري يعطيه الفرصة الذهنية والتاريخية لأن يقول ما يقول.. وصلاح عبد الصبور تحول فيما بعد من شاعر إلى حكيم، تحول إلى رجل (صاحب أفكار) وكان مأزوماً .. فوجد خلاصه في أن يطرح أفكاره من خلال الدراما.. هذا ما أراه..

– عفواً، أختلف معك فصلاح عبد الصبور أدرك أن جوهر الشعر في الدراما في وقت مبكر، نص على ذلك في كتابه (حياتي في الشعر) الصادر في أواخر الستينات. كما أن مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) نشرت بعد ديوانيه الأولين (الناس في بلادي، أقول لكم) وكان عمره لم يتجاوز الخامسة والثلاثين. وكتب بعد ذلك أربع مسرحيات وأربع مجموعات شعرية في عمره الذي تجاوز الخمسين بشهور حتى وفاته.. نفهم من ذلك أنه كتب المسرحية الشعرية مبكراً وليس حينما نضب معين شعره.. كما أسلفت.. وكما قرنته بحالة إليوت..

* هذا صحيح.. ربما لم أكن واضحًا.. في الحقيقة صلاح عبد الصبور تأثر بالأدب الإنجليزي تأثراً عميقًا، والنموذج عند صلاح عبد الصبور هو الأدب الإنجليزي شعراً ودراما.. وعندما بدأ صلاح يكتب كان إليوت في أواخر عمره وكان قد بدأ يكتب الدراما. وما أردت أن أقوله أن (حكمة) صلاح عبد الصبور كان يريد أن يعبر عنها فلم يتسع لها إلا الشكل الدرامي. وأنا لا أرى في دراما صلاح عبد الصبور ذروة الشعر إنما العكس أرى فيها محاولة صلاح للتخلص من مأزق عدم القدرة على التعبير في ظل القصيدة الشعرية.

لا أحب الترجمة!

– أسهمت إسهامًا مميزاً في الترجمة ما بين أعمال إبداعية لشكسبير وغيره وأعمال نقدية وتنظيرية. من أي الزوايا نتطرق إلى تجربتك؟

* قد تدهش عندما أقول أنا في الواقع لا أحب الترجمة. لا أعشقها كطريقة للتعبير عن نفسي. هناك أناس اشتهروا كمترجمين كبار. أنا لم أطمح إلى هذا الدور لأني طمحت أن أكون كاتبًا مبدعًا. لكنني منذ بدأت الكتابة ترجمت أيضًا. في فترة معينة الترجمة تكون ضرورية. الترجمة الجيدة تيسر لنا فهم إنجازات الآخرين وبذلك نستطيع الإفادة من تجربتهم أولاً. ونضع تجربتنا نحن

إزاء تجريتهم ثانيًا. كنت أعي أيضًا أن الترجمة السيئة قد تأتي بالأفكار مشوهة وبذلك قد نبني أفكاراً خاطئة نقلاً عن خطأ منقول. وهذا أمر يقلقني. إذ أنني أهتم بترجمة الفكر كفكر فضلاً عن اهتماماتي بترجمة الإبداع. وقد كنت أترجم أحيانًا لكي أثبت أن الترجمة يمكنها أيضًا أن تكون قريبة من الإبداع في أشكالها وخدمتها للفكر وللأشكال الأدبية التي يمكن أن تستفيد منها. أحيانًا كنت أشعر أن الأعمال الإبداعية في اللغات الأخرى تتمتع بشحنة ما يغفل الذين يترجمونها عن نقلها اهتمامًا بالفكر فقط. يعطون العرض دون الجوهر. وهذا ما دفعني إلى ترجمة شكسبير- على كثرة ما ترجم- لكي أنقل هذا الزخم الموجود في الأصل إلى لغة قادرة وبإحكام حيث لا يقل العمل المترجم ولا يختلف عن الأصل إلا بقدر ما في اللغتين من خلاف في أسرار كل لغة.

- قد يوجد المترجم في العمل المترجم من خلال اختياره وانتقائه.

وقد يوجد بنسبة أو بأخرى بمقدار تدخله في النص. إلى أي نسبة أنت موجود-كمبدع- فيما ترجمت ..؟

* أنا موجود جداً فيما أترجم .. لماذا؟ لأني لا أترجم كوظيفة. بل أترجم ما أحب. لذلك تجد الكتب التي ترجمتها من النوع الذي يتناغم مع تفكيري وموقفي من الحياة. والمترجم ليس آلة ولا كمبيوتر. المترجم إنسان. خاصة إذا كانت له مواقف فكرية وإبداعية فلا بد أن يتفاعل مع المنقول عنه ويتداخل في محاولاته لنقل الشحنة الأصلية فيضع كثيراً من نفسه. أنا من ناحيتي أزعم أن (هاملت) مثلاً فيها أخلص ما يمكن أن يصاغ باللغة العربية لشخصيات شكسبير وصوره الشعرية وأساليبه الكلامية التي هي من ميزات (هاملت). ولكن بقدر ما أتصور أن ترجمتي لشكسبير مائة بالمائة فهي أيضًا ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. وكذلك الأمر بالنسبة لـ (الملك لير) و(ماكبث) و(عطيل).. هل هذه أمانة أسأت التصرف بها..؟؟ أنا أعتقد أن الترجمة الجيدة يجب أن تكون كذلك. أن تضع بنفسك مع المؤلف وبقدر ما تعبر الألفاظ التي تستعملها عن شخصيتك. أنا أستعمل اللغة العربية. وهي ملكي وليست ملكًا لشكسبير. لذا أنا أنقله إلى لغتي. ولكني أستعمل اللغة العربية بالصيغة التي دربت نفسي عليها سنين طوالا. وبذلك أصبحت اللغة أسلوبًا معينًا أنا أتميز به شئت أم لم أشأ. فإذا نقلت شكسبير إلى لغتي فأنا بالضرورة نقلت فكرته إلى أسلوبي. وجعلت قسمًا مني قائمًا فيه. لقد سمعت أن أحد الممثلين في

وترجمة الدكتور القط وربما خليل مطران وصنع منها نصًا مزيجًا. وقلت عندئذ إنه لم يدرك - على حسن نيته - أن المترجم يضع رؤيته في النص. وما كان على الممثل إلا أن يختار (هاملت) جبرا. أو (هاملت) القط.. طبعًا لا تجد في الغرب مثل هذا التخبط أو الاعتباط.

دائماً في ذهني

- إلى أي مدى خدمت دراستك الأجنبية اتجاهك الفكري.. وهل نجحت في التخلص ما يسمى (عقدة الخواجة) التي تسيطر على كثير من الدراسين في الخارج؟.

* أنا درست الأدب الإنجليزي في كمبردج وفي ذهني دائمًا الأدب العربي. ولم أنفصم العرى أبداً.. عندما عدت إلى وطني بهذه العدة شعرت بالخيبة لما هو سائد ثقافيًا. وكان عليّ أن أقوم بدوري وأعود إلى الأعماق حتى أحقق المستوى المنشود إبداعًا أو نقداً أو ترجمة سواءً فيما أكتب أو يكتبه غيري. لم يكن الوعي بهذا الوضوح آنذاك. ولكن التنكر للغتي أو تراثي، فهذا ما لم أفكر فيه وأظنني لا أقره ولا أرضاه.

- كانت هناك محاولات مشتركة للإبداع نذكر منها تجربة (القصر المسحور) بين توفيق الحكيم وطه حيسن. وكانت لك تجربة الرواية المشتركة (عالم بلا خرائط) مع الأستاذ عبد الرحمن منيف.. حدثنا كيف بدأت الفكرة وما إشكالات العمل المشتركة؟

* هي لعبة فكرية جميلة بدأت صدفة. كتبت فصلاً وطلبت من الأستاذ منيف كتابة فصل آخر، على سبيل المزاح أكمل. ثم على سبيل المزاح كتبت أيضًا. وهكذا. ثم توقفنا قلنا لقد أصبحت المسألة جداً. وقلنا فلنفكر في الموضوع كقضية فكرية حقيقية. من هم هؤلاء الشخوص الذين تحدثنا عنهم في البدايات؟ ما هي العلاقات بينهم لماذا يتحدثون هكذا؟ ما هو مأزقهم؟ هل هناك ما هو مشترك؟ حينئذ أحسسنا أننا خلقنا مصغراً للتجربة العربية المعاصرة. قد تبدو هذه الكلمات كبيرة. ولكن في الواقع نحن حين أوجدنا مدينة كمدينة (عمورية) أردنا أن نوجد العاصمة العربية اليوم والقضايا التي تشغل هذه المدينة هي التي تشغل العرب على اختلاف مدنهم. وبذلك نكون أخذنا على عواتقنا القضية بأكبر أشكالها. لم تكن هناك مشكلات إبداعية. إنما كانت هناك مناقشات ومساجلات. وعندها كان يعود كل إلى إبداعه. ولم نوزع العمل بيننا أبداً كما توهم بعض النقاد بأن هذا فصل منيف وهذا فصل جبرا.. وباستثناء ما أوضحناه نحن كان التداخل بين أسلوبينا تداخلاً مقصوداً. والتقارب الفكري والرئيوي

ساعد على ذلك. وللحقيقة ربما كتبنا معًا الفصل الواحد.. فأين يضع النقد الحد الفاصل؟

-هل هي نزوة أو تجربة وانتهت أم يمكن تكرارها؟؟

* د. عبد الرحمن منيف في باريس الآن وحين كتبنا (عالم بلا خرائط) كانت هناك لقاءات مباشرة مستمرة.. وهناك عمل آخر خططنا له.. ولكن بسبب التشتت المكاني لا أظن أنه سيتبلور أو يظهر..

هؤلاء في رأيي

- من موقع الناقد ماذا عن هذه الأسماء الروائية:

نجيب محفوظ- فتحي غانم - عبد الرحمن منيف - الطيب صالح؟

* نجيب محفوظ: العرب محظوظون لأن لديهم كاتبًا كبيراً كمحفوظ بهذه الغزارة وهذا الخيال وهذا الدأب والإصرار. محاولاته الأخيرة لم أقرأها وإن أثارت لغطاً. ولكني قرأت له أشياء رائعة وأشياء أخرى كنت أتمنى لو لم يكتبها. وهو كأي كاتب كبير له كثير من الجيد. وله أخطاؤه أيضًا.

* فتحي غانم: كاتب وأعماله الروائية تقف مع أعمال نجيب محفوظ. له موقفه الإنساني وتجربته المقتدرة في العالم الروائي.

* عبد الرحمن منيف: من النوع الذي يحاسب نفسه على ما يكتبه. كتب (الأشجار واغتيال مرزوق) كتفجر أول هائل وعمره أربعون عامًا وهي أول تجربة له في الكتابة. حين أراد نشرها لم يجد ناشراً. بعد ذلك فرض نفسه على الناشرين. وهو على عمره الإبداعي القصير استطاع أن يضيف إلى الرواية المعاصرة.

* الطيب صالح: هو يعرف مقدرته ولا يبالغ فيها وأنا أحترم تواضعه إزاء تعظيم الناس له. كان يكتب القصة القصيرة بشكل رائع مثل (حفنة تمر) ونشرا في (أصوات) وهو حساس وذكي ولكنه كسول إبداعًا ومتساهل في قيمته ككاتب.

وقد روى لي (جون جيي ديفيز) أنه كان يحبسه في غرفة مطلة على النهر حتى يكتب (موسم الهجرة إلى الشمال) فيكتب مكرهًا. هو موهوب ولكن (موسم الهجرة) أعطته الشهرة ولكنها لم تتكرر.. الروائي يجب أن يتسم بالنفس الطويل والدأب وهذا سر من أسرار عظمة نجيب محفوظ.

- في المغرب العربي تتفجر الحركة الثقافية. الرواية تنجب (الطاهر وطار) والنقد (عبد السلام المسدى) والشعر (محمد بنيس).. حركة زاخرة.. كذلك في الخليج

العربي تنفجر الأصوات المبدعة ما تقييمكم لذلك كله..؟؟

* هذه اللغة الجميلة التي تجمعنا تتكامل آدابها وفنونها، وهذا التواصل العميق بالرغم من كل الفواصل السياسية والإقليمية المقامة لسوء الحظ يتخطاها الفن والأدب وتذيبها الثقافة والإبداع. وأنا مع هذه الأصوات التي تحاول أن تصلناإبداعًا ونقدًا، وتكابد في سبيل التواصل ولكن الكتاب العربي مظلوم أو منبوذ. إذا صدر في المغرب لا يصل إلى العراق إلا بجهود فردية ومصادفة ونحن لذلك لا نعرف هذه المحاولات كما تستحق أن تعرف وتدرس. وأصحابها على جديتهم لا تصلنا أعمالهم وهذا أمر مؤسف. رغم أن المغاربة يعرفون كتاب المشرق ويتابعونهم بدأب. وأنا أعرف أن هناك حركة نقدية في المغرب العربي متأثرة بالبنيوية والمذاهب الفرنسية المعاصرة وهنا أسجل ملاحظة أنها ظهرت كتنظير ولم تترك أثراً على الإبداع.لأنها تغلف بمصطلح غريب. وأقول ليس بالضرورة أن كل ما ترجموه عن (رولان بارت) أو غيره له معنى عند كتابنا وشعرائنا هم أحيانًا يبالغون فيما ينقلون. وهذا يزيد الأمر إبهامًا وغموضًا وليس صدقًا.

أحمد عنتر مصطفى

قضايا فكرية

عمار بلحسن
علم اجتماع الأدب، مادة للقاموس العربي لعلم الاجتماع.

ابراهيم سعدي
العامل الثقافي في علاقته بالهوية والدولة.

هربارت ماركيوز
فصل من نقد الجمالية الماركسية
ترجمة
جيلالي خلاص

عمار بلحسن

علم اجتماع الأدب
مادة للقاموس العربي لعلم الاجتماع

ملاحظة:

كتبت هذه المادة أو الموضوع خصيصا للقاموس العربي لعلم الاجتماع، الذي يشرف عليه الاستاذ الطاهر لبيب، أمين عام الجمعية العربية لعلم الاجتماع، الذي نشر في الدار العربية للكتاب سنة 1991 وهو عمل علمي يندرج في برنامج الجمعية العربية لعلم الاجتماع.

لم تصبح سسيولوجية الأدب موضوعا، مناهج واجراءات، حقلا متميّزا من علم الاجتماع، الا بعد استقلالها عن علم اجتماع المعرفة، الجماليةL'esthétique والنقد الادبي. كان الادب موضوع نظر من أرسطوُ والبلاغيين العرب وابن خَلدون، حتى هيڤلْ ومَدَامْ دوسْتال وتانْ وماركسْ، واعتبر ظاهرة وممارسة لغوية واجتماعية خصوصية، فدرس كمضمون ووثيقة، ثم كلغة، وشعرية وأدبية وأجناس، وحللت وظائفه وتفصلاته مع الحياة الاجتماعية، والفكر والايديولوجية، وروابطه مع البيئة، العرق، الجنس، العائلة، التاريخ، أنماط المجتمعات والدول والحواضر وأشكال الحياة المدنية والثقافية، وتأثيرات التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية عليه: المطبعة، المدرسة، القراءة والصناعة الثقافية...).

يبدو الوضع الابستمولوجي، حلا متعدد ومتناقض المناهج والاختصاصات، يمكن ارجاعه الى منهجيتين مركزيتين:

1- مقاربة جدلية:

تستبعد الجمالية الهيغلية، وترى الفن والادب أنساقا وأكوانا حسّية وفكرية مندرجة في الكلّية، بوصفها حصيلة للعام العقلاني مع الخاص الحسي والخيالي، تطورت في سياق النظرية المادية التاريخية حول البنى الفوقية والايديولوجيا لتفسير

الإدب كمؤسسة، ووظائفها في انتاج وقراءة النصوص ومكانة الرمزيات ومنتجيها في المجتمع، وكعملية تراكم مجموعة من المؤلفات التخيلية في تشكيلة اجتماعية معينة، وفق مَسَاريْ استقلالية وتاريخية، لا تختصر الى "انعكاس" أو منتوجات "فوق تاريخية مجتمعية"، رغم احتفاظها بالجاذبية الابدية للفن، وتعبيريته عن طفولة الانسانية واسئلتها امام الطبيعة، الحياة والموت، وتجسدها في اشكال وبنيات نصية، تصيغ وتحوّل وتنتقد مواد كاللغة والاجناس الادبية والوعي ورؤى العالم، وتندرج عبر آثارها الايديولوجية في رهانات وصراعات ومصالح تاريخية واجتماعية، تحيل الى منظومات قيمة وممارسات خطابية جماعية "عَالمة" أو شعبية.

2- مقاربة امبْريقية Empirique ووضعيةPositivisme تستعمل مسلّمة "الموضوعية" ل مَاكْسْ ڤيبَرْ التي تلغي كل حكم قيمة نقدي أو جمالي وتهمل بنية المؤلفات، وترَابُط الكمية مع النوعية الادبية، وآثار القيم السلعية والتبادلية على الاستهلاك الجماهيري للادب.

الادب ظاهرة تولد تفاعلا واتصالا ما بين الافراد، عبر مظاهره مؤسسّاته، كمية واتّصاليه، واستجابات مُقاسة وتجريبية متعلقة بنجاح أو فشل الرسالة (المؤلف) في مخطط الاتصال الادبي بين الكاتب والقارئ.

1.2- تستبعد نظرات الماركسيين الاوائل نسق الجمالية الهيغلية في تبعية الفن للفكر، وهي تفسيرات تاريخية للاشكال (الرواية ملحمة البرجوازية)، كتنميط للعلاقات والفئات والاتجاهات الاجتماعية، وجدلية ودور وظيفة الشكل، بوصفه بَنْيَنَة وانْسجاميَه للمضمون، الذي يحدده، ويعيطه طابعاً ايَديولوجيا، يشير الى أن التطورات المهمة والدالة داخلة، تنتج ن تغيرات بطيئة، متوسّطة ومستقلة نسبيا، داخل الايديولوجيات وأشكال الوعي، ،حاجات متطلبات الاتصال الادبي (تْرُوتْسْكي)، فتحول الشكل الدرامي مثلا ناتج عن تحول القيم الطبقية والاجتماعية (بْليخَانوفْ). واهتمت الماركسية بوضعيةَ الادب ومشروعيته في مستوى مؤسسة انتاج واستهلاك النصوص، و وظيفة الشّيفرات CODES الرمزية ومنتجيها، ومجمل فئات المثقفين في المجتمع وبنياته الفوقية والايديولوجية، ودرست اشكالية ؛ تاريخية استقلالية" الادبي وروابطه مع الاجتماعي والتاريخي، و وجود علاقة تناسب بين تطور انماط التعبير والفترات التاريخية الايديولوجية، وأنماط الانتاج ومن ثم

الطبقات وأفكارها وصراعاتها، و وظيفة الاجناس الادبية والتيارات الجمالية في المنظومات الفكرية.

وارتبطت مجمل المساهمات بنسق "الجمالية الماركسية اللينينية" ونظرية "الانعكاس العارف"، وادت غالبا، عبر اهتمامها بأشكال الماضي والتراث النقدي ومسألة "الثقافة البروليتارية" وتطبيقاتها الى "حزبية الادب" (لينين) ونزعة جدنوفية تجسدت في واقعية اشتراكية وحدانية المعنى والمنهج حققت تبعية الادب للبيروقراطية الايديولوجية، مهمشة نقدية النص للمنظومات والاشكال السائدة، بوصفه شعرية وبنية لغوية -خطابية حوارية. (الشكلانية الروسية باختين). أما غرامشي فيدرج الادب ومنته وقارئه، في نظرية حول المثقفين، ومكاناتهم كوسطاء مستقلين ذاتيا في المجتمع المدني، لبناء الكتلة التاريخية. ويرى المؤلف بنية منسجمة ومتناغمة، مضمونا وشكلا، متجذرة ومحيلة الى النضال الثقافي والاخلاق، ونقدية أو منتجة لتصورات الحياة الرائجة توزعها المؤسسات الايديولوجية كالجهاز الثقافي والمدرسي والاعلامي بين القراء لتحقيق هيمنة أو الكتلة التاريخية السائدة أو الصاعدة.

2.2- يبني جورجي لكاتش سسيولوجية الادب، ضمن المادية التاريخية، اعتماداً على مفهوم الكلية الهيغلي، كوحدة شمولية للشخصية الانسانية، ويربط الادب بوصفه ممارسة مندرجة في عملية الانتاج الاجتماعية بالسياق السسيوتاريخي، مفسرًا "الواقعية" في النص بمفهومين اجرائيين: النمط Type الواقعية. النمطي هو كشف الجزئي الخاص في الجوهري العام، يصبح بموجبه الادبي نمذجه وتنميطا، وبنية تأليفية للمشكلات الانسانية والمجتمعية الرئيسية، أي "واعيا ممكنا" Conscience possible يجسد امكانيات وحدود الناس والاتجاهات التاريخية، وهو جوهر ومعيار الرواية الواقعية، كانسجام سببي ووقائعي منتج سردية ثرية، تحوي طباعا وسمات وأفعالا و أوضاعا نموذجية، تجعل من خطاب المؤلف الادبي خطاب حقيقية حول المجتمع والتاريخ، متوافقا ومعبرا وهو يحاكي معرفيا وفنيا الواقع عن المادية التاريخية وتوصيتها. فتصبح الرواية تأرخا وشكلا متمرحلا مع الحياة البرجوازية ولحظاتها الايديولوجية وتناقضاتها، وتؤسس الواقعية Réalisme تاريخ الشكل، كطريقة عرض وقص للواقع، لها دلالة ايديولوجية وسسيولوجية، ففنيات الكتابة الواقعية (سكوت، بلزاك، تلستوي وغوركي وت مان) تكشف جوهر الواقع

التاريخي والاجتماعي، وتعرض وصفا وقصًا ومنظوراً، وعيا ممكناً لمرحلة أو اتجاه أو طبقة، وحصيلة للخصوصي والكوني تجعل من المجتمع كلية مفهومه وشفّافة. ويستعيد لُوكَتْش نظرية تقسيم العمل لماركس، ويكشف تأثيرها على قطاع الادب:

تحطيم الكلية المنسجمة، وظهور " ابطال اشْكاليين" في رواية، اشبه بـ "ملحمة عالَم برجْوازي بدون آلهة"، يبحثون عن قيم أصيلة وانسانية في عالم نثري، منغَلق الى خاص وعام، مسلّع وتبادلي، مشيئ وصَنَمي Fétichisme، أنتج نزعتين منحطتين: طبيعيّة Naturalisme (فْلوبير، زُولا)، هي موضوعية امبْريقية وتكيُّف ايدْيولوجي، شكلا ومنظورا، عن فهم الكلية البورجوازية.

تستوعب "البُنيَويّة التّوليدية Structuralisme Génétique" لـ لُوسْيان غُولدمانْ نظرية لُكَاتْشْ، حول تناسب وتلاُم مختلف الانماط الروائية مع أشكال الوعي الاجتماعية والتاريخية، متجوزة المضمون، بربط البنية مع بُنيَة ذهنيّة Structure Mentale أو رؤية العالَم Vision du monde عند مجموعة أو طبقة اجتماعية لان الخلق الثقافي والادبي نتاج فَاعل جَماعي Sujet collectif والبُنى المقولية الدّلاليّة Signifcatives. catégorielle ظواهر اجتماعية، ذلك أن المجموعات والطباقات هي النيات التحتية لرؤى العالم والاوضاع التاريخية المتولدة عنها.

بمفهومين تأوليين، هما النّية الدّالة ورؤية العالم، يقوم غُولْدْمانْ بقراءة المؤلف الادبي بإجرائين مُترابطين:

الفَهم Compréhension أي وصف انسجاميّة Cohérence بنية/ ات النص، والشَّرح Explication أي ربط هذه البنية الداخلية مع بنية / ات أوسع، هي رؤية العالم المجموعة أو طبقة اجتماعية.

("فَكْ" بَاسْكَالْ / وتَراجيديَات رَاسينْ ــ رؤية العالم الجَنْسِنيّة الثّيُولوجيةَ ــ ارسُقراطية "الرّداء"، في القَرن 17 م) ويكشف التَماثل البُنيَوي Homologie بين الكَون الدرامي الخيالي والروائي والكون الذهني لمجموعة اجتماعية، الذي يُمتص ويُطوّر ويُنسَّق في انسجامية تجعل منه بنية دالة.

ويصل غُولْدْمَانْ الى النسق التوي المفاهيمي في بنية المدلولات، ويترجمه الى نسق فلسفي في "المؤلفات الكبيرة" التي تعبر وحدها، من خلال انسجامها عن رؤية جماعية تتجاوز الوعي التجريبي الواقعي

للفرد والجماعات، نحو وعي مثالي أو ممكن ككلية منسجمة، هي حصيلة نشاط مكثف ومشترك لافراد، يعيشون في وضعيات تاريخية متشابهة، ويبحثون عن حلول دالة لمشاكلهم وأسئلتهم.

في"سوسيولوجية الرواية"، يصبح الشكل الروائي تجسيدا أدبياً للحياة اليومية البرجوازية، معبّرا وموسّطا للاختلال بين الذات والموضوع، الفرد والعالم في مجتمع السوق، يفرز "ابْطالاً اشْكَليين" يبحثون روئيا ونثريا عن القيم الاصليةَ النوعية، في واقع تمهينعليه القيم السلعية التبادلية، ويعني من تَوَسّطها و تَشيُّئها، ثمة تحقيب بين الشكل الروائي وتطور الرأسمالية:

الرواية الواقعية (بَلْزاكْ، فْلوبير) ـــ الفَرد الاشكالي ـــ الليبرالية / الرواية الطّليعية (بْرُوسْتْ، كَافْكَا، مَالرُو، ج. جَنيهْ) تفكك وتحلل الفرْدَانية ـــ بداية الرَأسمالية الاحتكارية /الرواية الجديدة (غْرييهْ)ـــ اختفاء وتَشَيّؤ الفردــــ هيمنة رأسمالية الدولة الاحتكارية.

تشكل نظرية "الانعكاس التّعبيري -Reflet expressif اطروحة قائدة لاعمال لُكَاتشْ وغُلْدْمَانْ، المحيلة الى مَاركْسية هيغِيلَة ترى الادب مسار وعملية تحويل، مُنفصِلة لثلاث مواد:

1- ايديولوجيات تطبيقية ونظرية معطاة تاريخيا.

2- عمل منهجي، مرتبط بشِفْرات الكتابة والقراءة والتقنيات الفنية.

3- مؤلّف فني معبّر، يعكس معرفيا وذهنيا وضعية الواقع في النص، تنتج قراءته السسيولوجية الجدلية والماديّة علاقاته مع المجتمع، كالتالي:

1- خارج "اجتماعي" مكتوب ومفكّر فيه، وعي ممكن أو رؤية العالم لمجموعة، لُغات جمعية.

2- نص مُشكل ومبّينٌ للانْسجَامية، معبِر وموسّط.

3- رؤية العالم نمطية متماثلة مع كون دالي لمجموعة أو طبقة اجتماعية أو مرحلة ايديولوجية.

بادراج لُكَاتشْ وغُولْدْمَانْ للنص الادبي، في منظومة الخطاب الماركسي التاريخي، أو مُمَثْلَنة مع انساق فلسفية خارجية بنويا ،دون مراعاة التّناص والحوارية والتفكيك والنقد "الباروديَ"، بينه وبين الايديولوجيات والمجتمع نفسه، بوصفهما لغات جمعية وخطابات وبنيات ردية ودلالية، تبدو نظراتها المادية والجدلية سسيولوجية هَرْمُونتيقية أو تأويلية لـ " بنيات المضمون

الفكري والايديولوجي" معزولة عن اللغة والخطابات، كمراد اجتماعية، تفصل مصالح ونزاعات المجموعات الاجتماعية ورهاناتها التاريخية المتغيّرة.

2.3- معرضة ونقدا للمقارنة الهيغلية الماركسية، يؤسس ث. أدورنو (مدرسة فرانكفورت) جمالية وسسيولوجية أدبية نقدية.

الادب فعل اجتماعي ذو منشأ بورجوازي، وكون مستقل، يتشكل كـ نَفْيَانية Néga-tivité ، مَوسومة بمقومتها للايديولوجيات والانساق الفلسفية، وكـ ايمَانية نافية للسيطرة، بوصفها استيعابا ومناورة، ونقدية تمتاز بالتفارق واللّهُويّةNon- identité واللأتماثل مع المنظومات الفكرية الخارجية. أن "محتوى الحقيقة Contenu de vér-ité" في المؤلف الادبي أو الفني هي المظاهر النقدية النافية له، وسط المعركة الايديولوجية ومناورة الحاق واستيلاب واستيعاب الفردانية النقدية كملجأ للفرد من التلاعبات: فمسرح بيكتْ ويُنسْكُو وشعر الطليعة الادبية، هي نفي ونَقد للرّواشم Stéréotypes اللغوية الايديولوجية، ورفض للمعنى، وتشيؤ اللغة وتقهقر التركيب، والتكوين الدرامي النسقي، وتشظّي التشكيل الوري، والنكوص الخطابي كمؤشرات سسيولوجية لمشاكل ومصالح اجتماعية وتاريخية، وهي مؤلفات ايمانية متعددة المعنى ومستعصية على الات "الصناعة الثقافية Industrie cultu-relle " أو اتصال الايديولوجي الكليَاني أو المسلع Communication totalitaire et commercialiséé ويدرس وَ التّرْبَنْ يَامينْ الادب والفن علاقاته م "اعادة الانتاج التكنلوجية" Reproductivité ، ناقدا الطابع المسلّع، ومثمنا الهَالَة Aura البائدة له، التي تعرضت للتفكيك والتميز بواسطة الكيفيات الاسلوبية الحداثية (بُودْلير' ازهار الشّر)، بينما ينقد مَاركُيُوزْ الجمالية الماركسية على أساس نَفْيَانية الشكل، وكتابته للتحرر والتجربة الانسانية، ومشاغته ومحاكاته الساخرة لاشكال النظام السائد.

4.2- يدرس ب مَاشْرِي، ب بَاليبّاروت إيجَلْتُونْ (نظرية التُوسيرْ) الادب / المجتمع، كمسار، وعملية تحويل للتناقضات الايديولوجية، فانص ليس خلقا أو ابداعا وانما كتابة وممارسة Praxis scripturale وانتاج آثار ايديولوجية، ترجع للجهاز الايديولوجي الادبي والثقافي والمدرسي للدولة، يقوم النص فيها، باعادة توزيع ومَشْهدة واخراج Mise en scéne للايديولوجيات وتناقضاتها، بوصفها بنيات

تاريخية نسبية صَرامتها وحلولها الخيالية الظاهرة. أن الادب ممارسة يتحول فيها الكاتب الى منتج يعمل على مواد اجتماعية كالقيم والاشكال والاساطير والرموز والاديولوجيات "الادبية" والنظرية، لانتاج بنية غر مركزية، مُختلة ومتناقضة، وغر متمالة م الواقع، لها زمنية مستقلة وفريدة، في نص يحوّل هذه المواد ويكذب ايديولوجياتها، ويظهر تاريخيتها، وطابع امكانها كعلاقة خيالية مع شروط وجود الناس.

5.2- وتطرح أعمالُ رُوبيرْ اسكَاربيت ومدرسة بُورْدُو I.L.T.A.M) الادب في نسق الاتصال الاجتماعي، وتقوم بسسيولوجيات امبيريقية للمنتج، الكتاب والقراءة من خلال المظاهر المؤسساتيه للادب الجماهري وتيماته، ومنظوماته القيمية.

كما تمثل أعمال بيَاربورديو، وجَاكْ دُوبْوَا مقاربة لـ" مؤسسة الادب" بالعلاقة مع "اللغة المُأَسّسَة" وحقل انتاج واستهلاك الخبرات الرمزية، والهواية، وسسيولوجية "الاذواق والسلوك الفني" ومعايير"السلطة الرٌمزية" للمثقفين في "الحقل الثقافي والادبي" وتربط التصنيفات الهرمية والمصالح الاجتماعية المُأَسّسَة.

6.2 - تتجاوز سسيولوجيا النص أو Sociocritique سسيولوجيا الادب الموضوعيات الفلسفية أو التجريبية، وتربط تراثها المعرفي (غولدمان أدورنْو) مع السّيميائية وتحليل الخطاب (م. باخْتِينْ غْرَيْمَاس، كْرِيسْتِفَا):

تمر العلاقة بين الادب والمجتمع عن طريق اللغة والخطاب، ذلك أن المجتمع والتاريخ والايديولوجيات، هي مجموعة لغات جماعية متنوعة تتشكل، تَنَاصًا "بَارُودِيًا" وحوارية، داخل بنيات المتخيّل السردي والدلالية التي تستجيب لتغيرات نصّية (داخل الاجناس)، واديولوجة خطابية، وحيل الى نزاعات ورهانات ومصالح اجتماعية.

من هنا تفهم السُّسْيُونَقْدية (بيتَرْ زِمَا - كلُودُوشِيهْ) النص وبنياته السرديّة والدلالية في وضعَة سسيولغوية Situation Socio-liguistique وتَناصيّة، وتكشف عن المظاهر النقدية والايديولوجية له، كما تقارب القراءة والتلقي، انطلاقا من تَعالق البنية النصية وشروط انتاجها مع مختلف النصوص الماورائية للقارئ، وتدرج سسيولوجية القراءة (جَاكْ لنْهَرْتْ) القيم والمعايير ومنظومات الفكر والتّكوين الادبي والايديولوجي و"وافق انتظار" القراء في المؤسسة الادبية ووظائفها وصياغاتها للظاهرة الادبية، كتابة ونقدا وقراءة.

3- لعبت نرية الادب، والنقد الادبي الواقعي (تلمّة، العَلَمْ، شُكْري..) والتعريف والترجمة والتطبيق، وظائف هامة في نشر سسيولوجية الادب في الثقافة العربية، وادراجها في الدراسات الجامعية الادبية أساسا.

من دراسة "التّيمات" الاجتماعية الى الاجناس وعلاقاتها بالاشكال والقيم الثقافية والايديولوجية كالليبرالية والوطنية والكولونيالية والاسلام، بقيت سسيولوجية الادب تأوليات نظرية، انتقائية المرجع والمفاهيم، هشة التكوين المنهجي، عدا البُنْيَوية التّوليدية، التي ترافقت انتاجيتها التطبيقية النسبية، في حقل الادب العربي، مع أهمية مفهوم "رؤية العالم" في التفسير.

في سسيولوجية الغَزَل العَربي (الطّاهَرْ لَبِيبْ) درس النص "العُذْري"، كبنية لغوية وشعرية ودلالية، متماثلة ومعوِّضة لرؤية عالم أو وعي جمعي، يُصعد "هامشية" قبيلة بَني عُذْرة الجنسية، الاجتماعية والاقتصادية في نسق المجتمع الاسلامي الأموي، مما ثبت علاقة مؤكدة بين السّلطة والنص.

ودرست الخطابات (الوطنية والاجتماعية) في علاقاتها مع القص والسرد الروائي (عَلّوش بَلَحسَنْ، اليَابُوري، لَحمْداَني) في اطار تناصّ وتمثل لغوي ودلالي وايديولوجي، بين الحركات الاجتماعية الوطنية والادب، كما حللّت بنية المتن الشعري العربي المعاصر في علاقاته مع بنيات السقوط، التجريب والغرابة واشكالية التأسيس لواقع سيميائي وايديولوجي بديل للهزيمة، وبنيات الثقافة التقليدية، واشكالية الحديث والكتابة وتَمَأسُس الادب (أدُونيسْ، بَنيس).

وبُحثتْ القيمة ورواية "الارض والريف" كجنس وتيمة طَهَ بَدْر، أمينَة رَشيدْ)، ورُبط الأدب، أجناسا ومؤسسةً حديثة بالنهضَة وخطاباتها وقواها الاجتماعية عَزيزة، أنورْ عبد الملِك، العُروي، أبو على يَاسينْ).

تعاني سسيولوجية الادب "العربية" من انعدام بحوث امبريقية، عدا مقاربات معدودة للقراء، المؤسسة الادبية، تلقّي الادب والكتاب، رغم وجود سوق وصناعة كتاب ومراكز نشر، مشرقا ومغربا.

وانفتحت آفاق عملية مع السسيونقدية والسّيميائية حانَظ ديابْ، نَجَاة خَدَّة، يُمنَى العيدْ، كليطُو، م مَفْتَاح) لفهم وتفسير تمفصل النَص والمجتمع والثقافة كموضوع للمعرفة السسيولوجية.

مراجع:

- أدونيس الشعرية العربية دار الادب بيروت 1984.

- بنيس (محمد) الشعر العربي الحديث بنياته

وابدالاتها دار توبقال -المغرب 1989.
- دياب (محمد حافظ)، سسيولوجية الادب: بيلوغرافيا شارحة. مجلة المنار عدد 58 القاهرة 1989.
- لبيب (الطاهر)، سسيولوجية الغزل العربي دار عيون المغرب 1987.
لوكاتش جورج)، دراسات في الواقعية الاروبية، الهيئة المرية العامة للكتاب، القاهرة 1971 ومعنى الواقعية المعاصرة دار المعارف القاهرة 1971.
- (المسدي عبد السلام)، النقد والحداثة مع دليل بيبلوغرافي دار الطليعة بيروت 1983.
- (مجموعة من العلماء السوفيات)، علم الجمال الماركسي - اللينيني دار الفن الحديث، دمشق (؟)
- غولمان (لوسيان) وآخرون: البنوية التكوينية والنقد الأدبي. - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1984Æ
-ADORNO, Théorie ésthétique, klincksieck, Paris 1974
- BAKHTINE (MIKAIL), Esthétique et thérie du roman Gallimard Paris 1978.
- BOURDUI (Piérre), ce que parler veut dire Fayard Paris 1982.
- DUVIGNAND (Jean) les ombres collectives, puf. Paris 1965.
- DUBOIS (Jacques), l'institution de la littérature Nathan- labor Paris 1978.
- ESCARPIT (Robert) le léttérature et le social (biblographie) Flammarion 1970.
- GOLDMANN (Lucien) le dieu caché Gallimard Paris 1955.
- Et pour une sociologie du roman, Gallimard Paris 1964.
- GREMAS (A.Julien) du sens I,II, seuil Paris 1970-1983.
- LEENHARDT (Jacques) et JOSA (Piérre) Lire la lecture, le sycmore, Paris 1983.
- KRISTEVA (Julia) la révolution du langage poétique. Seuile Paris 1974.
- LUCKACE (George), La théorie du roman Denoêl. Paris 1963.
- KHEDDA (Nadjet) le roman Algérien: enjeux culturels, thése d'Etat. Sorbonne. Paris 1987.
- MANCHEREY (Piérre), pour une théorie de la production littéraire. Maspéro. Paris 1966
- ZIMA (Piérre poure une sociologie du texte 10/18 Paris 1978
- Et: Manuel de sociocritique, Picard 1985.

إبراهيم سعدي

العامل الثقافي في علاقته بالهوية والدولة

تكشف بعض النزاعات التي تظهر في بعض بلدان العالم، خصوصا في قارة افريقيا، وكذلك الحروب القومية تبعت سقوط الأنظمة الشيوعية عن دور العامل الثقافي في نشأة وبقاء الدول والأمم ويعود هذا الدور الى كون العامل الثقافي هو الاساس الرئيسي الذي تقوم عليه هوية الجماعة أو المجتمع. فالعنصر الثقافي في ظروف، يقوم بنفس الوظيفة التي نسبها عبد الرحمن بن خلدون لعامل العصبية.

فالجماعات المتشبعة بخصوصيتها الثقافية كثيرا ما تنزع في حال توفر شروط خاصة، كوجود العامل الاقتصادي والجغرافي أو تأثير أطراف خارجية أو ضعف السلطة المركزية أو التعرض للإضطهاد، الى أن تتحول الى كيان سياسي مستقل، أي الى تأسيس الدولة. وفي مثل هذه الحالة التي تتطور فيها " العصبية" الثقافة الى نزعة سياسة ذات طابع انفصالي أو نصف انفصالي (استقلال ذاتي) فإن الحدود الثقافية كثيرا ما تكون الحدود الترابية، وهذا وفقا لمبدأ المطابقة بين الهوية والأرض. وتنجر عن هذه الدينماكية عادة صراعات وحروب داخلية كما حدث ذلك مرارا في قارة افريقيا أو كما ترينا تجربة الإتحاد السوفياتي ويوغسلافيا بعد سقوط النظام الشيوعي في كلا البلدين. وقد لا تصل

النزاعات الثقافية هذا الحد، فيظهر تأثيرها حينذاك في سوء الإنسجام الوطني والإجتماعي. ومن مظاهر ذلك بروز الإرتباطات الجهوية وقيام الأحزاب على أساس الخصوصية الثقافة.

إذن الوظيفة الإنشائية للعامل الثقافي باعتباره أساس الهوية الجمعية التي يشار اليه عادة بتعبير الهوية الوطنية، هي في آن واحد وظيفة تفكيكية، عندما تكون منطلقا لحركة انفصالية مثلا، أو وظيفة المحافظة على الذات الجمعية، كما في حالة لاحتلال والاستعمار ان هذا الدور يبدو واضحا بالرغم من أنه لا يشترط من الناحية النظرية، في العلوم السياسية والقانونية، وجود وحدة ثقافية أو عرقية لكي توجد أمة، بل فقط سكان يقيمون في ظل دولة تتمتع بالسيادة السياسية، وهي تقريبا نفس النظرة التي نجدها عند علماء الاجتماع الذين يعرفون الدولة، وكذلك الأمة، بأنه مجتمع تحكمه سلطة مركزية لها حدود تربية، علم أن علماء الانثربولوجيا الاجتماعية يشترطون الى جانب ما سبق ذكره وجود نوع من التجانس بين السكان لكي ينطبق عليهم مفهوم الأمة.

ان طرح إشكالية الثقافة من حيث علاقتها بالهوية وبالتالي بالوجود السياسي للجماعة يستتبع التركيز على عوامل ثقافية ثلاث وهي اللغة والتارخ والدين. فالمكونات الأخرى للظاهرة الثقافية كالعادات والتقاليد والفنون وعادات الأكل والملبس وما إلى ذلك هي محددات ثانوية للهوية، الى جانب كونها من ناحية ثانية مرتبطة بالعوامل الثلاث السابقة الذكر. ففنون المأكل والملبس على سبيل المثال تتأثر بالعامل الديني، وبعض الفنون كالغناء والشعر والمسرح تمثل نمطا من أنماط استخدام اللغة.

كما أن العوامل الثلاث ذاتها، المذكورة آنفا، ليست منعزلة عن بعضها البعض. فالدين يؤثر في اللغة، لذلك ينصح ماريو باي كل باحث في علم اللغة الجغرافي بدراسة العامل الديني. كما أن دراسة التاريخ يساعد على فهم هذين العاملين مثلما يساهمان ذاتهما في تفسيره.

عامل اللغة

اللغة أهم عنصر من عناصر الثقافة وحسب بابا كاي ندياي "الثقافة هي اللغة 1 قبل أن تكون أي شيئ آخر" فثقافة أي أمة أو جماعة ترتبط ارتباطا وثيقا بنمط لغتها، فهذه الأخيرة تعكس عادة نشاطات الطائفة التي تستخدمها. لذلك يرى مالينوفسكي أن اللغة هي المدخل الى الثقافة وبأنها تمثل أهم ظواهرها. وحسب جورج كراني فإن اللغة من حيث كونها لسانا هي "ظاهرة اجتماعية

شاملة Phénomène social tolal 2 تعبر عن الروابط الموجودة بين الأفراد وعن العالم الذي تنسب اليه خبرتهم، ذلك العالم الممثل بواسطة الرموز اللغوية والذي أطلق عليه اسم الثقافة أو الحضارة" . ويضيف كراني بأن اللغة هي " العمل الأمثل للإنسجام والتعاون الإجتماعيين، وذلك يصفه جون لوتز 3 بأنها "الرابط الذي يكون المجتمع". وهذا ما يجعل " التمييز بين جماعة وأخرى يؤسس غالبا على الأقل من الناحية 4 الظاهرية على اللغة. ويقول فيختة في كتابه "نداء الى الأمة الألمانية" 5 : أن اللغة هي رمز وجود الأمة، ويقدر أصالة اللغة والمحافظة على اللغة الأصلية أو فقدانها تكون المجموعة البشرية أمة وشعبا أصيلا أو مجرد أشتات فحسب" ويضيف الفيلسوف الألماني الكبير بأن " لغة أمة من الأمم هي قوتها الطبيعية" 6.

ومن بين جميع عناصر الثقافة فإن اللغة هي الأكثر ايغالا في الزمن والأكثر دواما عبر التاريخ، ولذلك فإن التواصل الثقافي عبر الأجيال يتم أساسا بواسطة اللغة. فاللغة إذن أداة رئيسية لربط المجموعة البشرية بأجدادها وأسلافها وبماضيها عامة. لهذا يؤكد يوهان غوتليب فيختة بأن الذي "يفقد لغته يمزق الخيط الذي يصله بالاجداد، ويفقد معها حلقات ماضيه، ويشعر بفجوة عميقة حقيقية في توره، ينقطع عن أصله كجلمودصخر انفصل عن الصخرة الأم، وحطه السيل من عل، فجرفه وقذف به بعيدا الى أعماق الذوبان والامحاء واللاوجود7.

وإذا ما نظرنا الى التاريخ نلاحظ أن تكون الأمم الحديثة في أوروبا رافقه في كل مرة تبلور لغة وطنية. ففي عصر النهضة الذي تعود اليه البدايات الأولى للشعور القومي الايطالي دعا دانتي وآخرون الى رفع العامية الى مصاف اللغة الوطنية. وفي ألمانيا أدى انفصال مارتن لوثر عن كنيسة روما في القرن السادس عشر الى ترجمة الانجيل للمرة الاولى من اللاتينية إلى اللغة الألمانيةوفي فرنسا كان لتوسع النظام الملكي على حساب العنصر الفيودالية أن أفضى الى تحول الفرنسية من لغة لا يتجاوز نطاق استعمالها حدود " ليل دي فرانس" الى لغة مشتركة، أي الى لغة وطنية للأمة الفرنسية التي كانت في طور التكوين في ذلك الوقت.

وتاريخ كل لغة وطنية يحيل الى تاريخ الجماعة البشرية التي كانت هذه اللغة أداة تعبيرها. ويلخص مسيل كوهين ذلك فيقول: "في كل مجموعة 8 من اللهجات (...) يقف تاريخ معين كان وراء انتقال اللهجات الى لغة وطنية مشتركة". وفي كل حال، كان

تبلور اللغة التي سوف تصير وطنية يتم على حساب اللاتينية، لغة الكنيسة الرومانية التي كان نفوذها الروحي والسياسي يتراجع في مختلف أرجاء أوروبا.

ومن المعلوم من جهة أخرى أن الحركة الصهيونية، في اطار تأسيس دولة اسرائيل، قد اتخذت اللغة العبرية لغة مشتركة لجميع اليهود الذين استوطنوا أرض فلسطين قادمين من شتى بقاع العالم بلغاتهم المختلفة. كم لا يخفى عن البال أن مؤتمر فرساي قد قسم الامبراطورية النمساوية المجرية حسب الحدود اللغوية.

كل هذا يجعل وجود اللغة الوطنية في العصر الحديث علامة من علامات تشكل الأمة سياسيا في اطار دولة تجسدها. لكن هذا لا يعني أن مبدأ " لغة واحدة، دولة واحدة"، وهو شعر دعت الى تحقيقه اتفاقية "ميونخ"، يمثل القاعدة في كل الظروف، فكما توجد شعوب تتحدث لغة واحدة تتقاسمها دول عديدة (البلدان العربية مثلا)، فكذلك توجد دول تتواجد فيها أكثر من لغة. لكن الحالة الاخيرة لا يمكن أن توجد بدون أن توجد معها مشاكل أو بدون أن تنطوي على مخاطر. وقد يصل الامر الى حد انقسام الدولة على نفسها كما حدث في جزيرة هايتي الكبرى، ففي عام 1844 انقسمت هذه الأخيرة الى دولتين، الاولى جمهورية هايتي التي تنتشر فيه فرنسية مهجنة، وتعد فيها الفرنسية رسمية، وجمهورية سان دومينك التي تنتشر فيها اسبانية مهجنة ولغتها الرسمية هي اللغة الاسبانية.

ومراعاة لحالة التعدد اللغوي، اختارت بعض الدول التي توجد فيها هذه الظاهرة، اختارت النظام الفدرالي، كما فعلت سويسرا وكندا على سبيل المثال. ويقترب النموذج السوفياتي السابق من النموذج الفدرالي، فقد حلت مسألة القوميات على أساس الربط بين اللغة والأرض، وهو الأساس الذي نشأت عليه جمهوريا أو أقاليم مستقلة في اطار دولة واحدة هي الدولة السوفياتية. ويوغسلافيا سابقا التي كانت بدورها تتميز بالتعدد اللغوي (السلوفينية والسربية والكرواتية والمقدونية) قد اختارت النظام الفدرالي منذ سنة 1918 لقد كان النظام الفدرالي في كلتا الحالتين السابقتين توفيقا بين العامل الايديولوجي (الشيوعية) الذي ينزع الى الوحدة على أساس مبدأ " الاممية البروليتارية" والقومية التي تدفع الى الاستقلال لذا كان من الطبيعي أن يؤدي سقوط العامل الايديولوجي والنظام الشيوعي عامة الى فسح المجال واسعا أمام العامل القومي. لهذا السبب تشتت

بوغسلافيا ودخلت قومياتها المختلفة (البوسنية، الكرواتية والسربية) في حرب اثنية طاحنة، بينما تفكك الاتحاد السوفياتي الى دول عديدة نذكر منها على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر: استونيا التي تسود فيها اللغة الاستونية، ليوتونيا وليتوانيا وكلاهما يستعمل لغة بلطية خاصة، أوكرانيا وتنتشر فيه اللغة الاكرانية، و روسيا التي توجد فيها اللغة الروسية، وقس على ذلك أرمينيا وأوزبكستان وغيرهما.

والملاحظ أن نفس الظاهرة حدثت في تشيكوسلوفاكيا ولنفس السبب. فقد انقسمت هذه الدولة الى دولتين: لغة الاولى هي اللغة التشيكية و لغة الثانية هي اللغة السلوفاكية.

ولاهمية اللغة بوصفها عنصر ادماج داخل المجتمع فإن بعض الدول (فرنسا والولايات المتحدة على سبيل المثال) تشترط على كل راغب في الحصول على جنسيتها أن يكون متقنا للغتها الوطنية. لهذا ليس من العجب أن تكتب جريدة "لومند" الفرنسية بتاريخ15 يوليو 1978 في مقال حول هذا الموضوع عنوانا يؤكد أن " اللغة هي الجنسية" وفي الجزائر كان المستعمر يعتمد على عامل اللغة لضمان ولاء المستوطنين غير الفرنسيين وكذلك ضمان ولاء أحفادهم من بعدهم.

فإذا كان قد شجع وجود معمرين أسبان وشجع كذلك التصاهر بينهم وبين النساء الفرنسيات لتعويض تناقص العنصر الفرنسي من جراء الأوبئة والامراض المناخية والمقاومة الشعبية فإنه حرص بالمقابل أن تكون الفرنسية لغة المدرسة ولغة رجال الدين الذين كان يمنع عليهم استخدام لغة أخرى غير اللغة الفرنسية في المواعظ والخطب والإعترافات.

كل هذا يظهر بوضوح أن اللغة عامل من العوامل الثقافة الرئيسية التي تحدد ارتباطات الجماعة البشرية، وأساسا الارتباطات السياسية.

العامل التاريخي

المقصود هنا ليس التاريخ بالمعنى العام، أي من حيث هو " يعبر على المجرى 9 الفعلي للحوادث" أو من حيث هو فن، أو علم وفن معا، بل بوصفه ذاكرة جمعية، أي معرفة ووعيا للجماعة بجذورها، بتجاوب ومنجزات أسلافها، وبالتالي باستمراريتها عبر التاريخ وبمكانتها وخصوصيتها بين الأمم. فالمقصود هنا هو التاريخ الوطني منظورا اليه كوعي بالذات، وهو المنظور الذي يجعل منه أساسيا من ثقافة أي شعب.

ويؤكد "أنطا ديوب" بأن "الوعي التاريخي 10 يشكل الرابط الأمني الثقافي

الأكثر قوة وصلابة بالنسبة للشعب وذلك بفضل الشعور بالانسجام الذي يثيره لديه ". ويضيف الباحث السنغالي 11 بأن العامل التاريخي "هو الاسمنت الذي يضطلع بتوحيد العناصر المتنافرة داخل الشعب فيجعل منه كيانا وأحدا وذلك بفضل شعور الجماعات كلها باستمراريتها التاريخية "لهذا السبب نفهم لم كان طمس التاريخ ظاهرة ملازمة للفكر الاستعماري، فالاطفال الجزائريون على سبيل المثال كانوا يتعلمون في عهد الاستعمار أن أجدادهم غاليون.

وفي أيامنا توجد في كل أمة ذات سيادة رموز أو مراجع مستمدة من تاريخها تحيطها بنوع من التقديس، فتقيم لها في كل سنة الاعياد والاحتفالات. وهذه المراجع أو المعالم تعبر عادة عن حدث أو أحداث كان لها أبلغ الاثر في تاريخها كأن تكون يوم الاستقلال أو ذكرى ثورة أو نحو ذلك. وتحاط هذه الاعياد باهتمام كبير من قبل السلطات السياسية ويحضرها رئيس الدولة ويكون اليوم عطلة وطنية.

ومن مظاهر تمجيد التاريخ وأهميته في حياة الامم تخليد ذكرى الشخصيات التي لعبت دورا ايجابيا في تاريخه في مختلف الميادن، فتقام لها النصب التذكارية وتعطى أسماؤها للمؤسسات أو الشوارع الهامة أو توضع صورها في الاوراق والقطع النقدية. وتحرص الكتب المدرسية على تعريف الناشئة بتاريخ الامة قديمة و حديثة وعلى أن تبرز بالخصوص أوجهه المشرقة.

وإذا كان وعي مجتمع ما بتاريخه يتصف بالتضارب والتناقض فإن ذلك يدل على تأزم في هوية المجتمع و على ضعف الاندماج لديه. أما إذا كان يفتقر لأي وعي تاريخي فإن مثل هذا الشعب هو مجرد شتات لاغير كما يؤكد ذلك أنطا ديوب.

العامل الديني

كان العامل الديني في الماضي يلعب دورا كبيرا في تحديد ارتباطات الجماعة البشرية. وقد بين المؤرخ الفرنسي فوستيل دي كولانج (1830-1889) في كتابه "المدينة القديمة" La cité Antique أثر الدين في نشوء اليونان والرومان. وفي العالم المسيحي كانت سلطة البابا الروحية والسياسية تمتد على كامل أوروبا. وقد أقام الاسلام (امبراطورية) واسعة ضمت شعوبا كان الدين رابطها الوحيد.

لكن العامل الديني بصورة عامة قد تقلص دوره في العصر الحديث، ففي أوروبا نشأت الدولة الحديثة على أساس قومي وانتشر مبدأ الفصل بين الدين والدولة. وفي العالم الاسلامي حل المبدأ القومي والوطني

مجل المبدأ الديني وانتهى عهد الخلافة، وفي أوروبا الشرقية قامت الايديولوجية الشيوعية مقام الكاثوليكية والارثودكسية، وبصورة عامة حيثما انتصرت الشيوعية تراجع دور الدين.

لكن من الخطأ الاعتقاد بأن الديني لم يعد يؤدي أية وظيفة اجتماعية، فهذا غير صحيح حتى في المجتمعات التي يسود فيه المبدأ اللائكي، فجل الاعياد التي يجري الاحتفال بها في المجتمعات الغربية هي أعياد دينية، وبعضها يمثل أهمية كبيرة بالنسبة للمواطنين هناك، خصوصا أعياد أخر السنة. والتعليم في المدارس الخاصة وهو تعليم واسع الانتشار، لا يزال تابعا للكنيسة، فـ " الثقافة 12 الوطنية لكل من الدول الغربية المختلفة تحتوي على مكون ديني مهم في الادب والفنون والنظرة الى الحياة رغم جهود الاوساط الملحدة والمعادية للدين المسيحي في معظم هذه البلدان". ثم ان الغربيين لا يزالون متمسكين من حيث الانتماء بما يسمونه الحضارة العبرية المسيحية كل هذا يبين أن فصل الدين عن الدولة لا يعني فصله عن المجتمع.

وربما يمكن الحديث عن انبعاث العامل الديني اذا ما نظرنا الى أوروبا الشرقية. من المعلوم أن نقابة "تضامن" البولونية التي كانت وراء أول سقوط لنظام شيوعي في العالم هي ذات اتجاه ديني كاثوليكي واضح. والكنيسة الارثودوكسية في روسيا عادت الى الواجهة وأصبحت تلعب دورا سياسيا لا ينكر. والانتماء الى الارثودوكسية ليس غريبا عن وقوف الروس مع السرب في حربهم ضد الكروات والمسلمين، فالسرب هم أيضا أرثدوكس.

ومما يستحق أن يشار اليه كذلك في هذا المجال أن السرب والكروات لهم لغة واحدة، لكن السرب يستعملون الحروف السيريلية لانهم أرثدوكس والكروات يستعملون الحروف اللاتينية لانهم كاثوليك. وهذا يعني أن الرابط الديني أقوى أحيانا من الرابط اللغوي.

وهناك أمثلة في العصر الحديث تكشف دور العامل الديني في ظهور بعض الدول من ذلك انقسام ايرلندا الى شمالية ذات أغلبية بروتستانتية والى جنوبية تسود فيها الكاثوليكية، وكذلك انفصال الباكستان البلد المسلم عن الهند، ويوجد كذلك مثال دولة إسرائيل القائمة على الديانة اليهودية.

وتعد المجتمعات العربية نموذجا لمجتمعات لا تزال فيها الهوية مؤسسة بصورة معتبرة على الرابط الديني، فالعامل القومي وأكثر منه العامل الوطني (القطري) لم يتشكل

هنا كنقيضين للدين، وهذا ما يفسر كون العلمانية لم تجد فيها مكانا يستحق الذكر. وفي بعض البلدان العربية يبدو العامل الديني ليس فقط كمرجع ثقافي مشترك يربط بين الافراد، بل أيضا كمبدأ سياسي ينظم شؤون المجتمع. ولعل أبرز مثالين عن ذلك هما المملكة العربية السعودية والسودان رغم اختلاف تجربة كل منهما في هذا المجال. لكن ينبغي الاشارة أيضا الى تباين التصورات حول هذا الموضوع، ذلك أننا لا نكاد نعثر في الحقيقة على دولة عربية تنكر عن نفسها الصبغة الاسلامية.

وهذا يعني أن المسألة ليست في غاية البساطة، لان اشكالية علاقة الدين بالدولة هي اشكالية تتسم بعدم الاستقرار وفي آن واحد بالحساسية البالغة، وفي بعض البلدان العربية التي تحول فيها بدورها عامل الدين من مرجع ثقافي مشترك الى مرجع سياسي فإن ذلك قد أدى الى جعل هذا العامل ينتقل من عامل ربط بين الافراد في المجتمع الى عامل صراع، كما في الجزائر ومصر.

ويشكل لبنان نموذجا خاصا في اطار البلدان العربية، فهو مجتمع يشترك أفراده في عامل اللغة، لكن من الناحية الدينية يتشكل من طوائف. من المعلوم أن حربا أهلية دامت قرابة عشرين سنة قد قامت بين هذه الطوائف، وهذه الحرب لم تضع أوزارها الا في الاعوام الاخيرة. وهذا دليل آخر على أنه في حالات الاختلاف في الرابط الديني، قد يكون الرابط اللغوي عاجزا. لكن لا يمكن الحديث عن قاعدة في هذا المجال، فلو نظرنا الى دولة البنغلاديش لوجدنا مثالا معاكسا، فهذا البلد كان جزءا من الباكستان، لكن البنغاليين كانت لهم خصوصيتهم القومية، وقد أدى ذلك الى انفصال البنغلاديش عن الباكستان رغم اشتراكهما في دين واحد (الاسلام).

وتبدو بلدان الخليج العربي أكثر انسجاما من الناحية الثقافية قياسا بغيرها من البلدان العربية التي تعربت نتيجة انتشار الاسلام. ففي جل هذه الدول الاخيرة توجد أقليات ثقافية، الشيئ الذي يجعل بعض هذه الدول تعرف مشاكل (المشكلة الكردية في العراق والجنوبية في السودان على سبيل المثال). لكن بعض بلدان الخليج العربي قد تعرف تغيرات على مستوى تركيبتها الثقافية على المدى البعيد بسبب وجود يد عاملة أجنبية هامة بها.

مثال افريقيا

التعدد الثقافي ظاهرة عامة في الدول الافريقية، فوجود جماعات اثنية تملك كل واحدة منها ترابها الخاص، تاريخها ولغتها

وثقافتها، إلخ، هي خاصية تشترك فيها تقريبا جميع الدول الحالية في القارة.

فالاستعمار الذي سطر الحدود الحالية للبلدان الافريقية لم يراع في ذلك (الحدود) الثقافية، الشيئ الذي يفسر ظاهرة عدم الانسجام الثقافي الذي تميز معظم الدول الافريقية وكذلك القلاقل الكثيرة التي تتعرض لها: (ايريتريا والاوكادن في اثيوبيا، بيافرا في نيجريا، الطوارق في النيجر ومالي، التوتسي والهوتو في رواندا، جنوب السودان، الصومال، الخ). وحسب الباحث كيفل سيلاسيي بيزات فإن الدول الافريقية مدينة في وجودها واستمرارها الى شرعية ترتكز على الاعتراف الدولي أكثر منه الى المقومات الثقافية الذاتية لمجتمعاتها.

لذلك يعتقد البعض أن مجهودات الدول الافريقية الرامية الى تحقيق درجة معينة من الانسجام والوعي الوطنيين ستظل بلا جدوى طالما ظلت الحواجز الثقافية باقية.

وبسبب هذه التعددية الثقافية واللغوية فإن طبيعة الدولة في القارة الافريقية، وهي دولة مركزية في جل الحالات، قد اقتضت الحفاظ على اللغة الاجنبية الموروثة عن عهد الاستعمار (الانجليزية الفرنسية والبرتغالية) واعتمادها لغة الدولة ومؤسساتها.

وفي هذا الواقع المتميز بالتباين الاثني بدا أن نظام الحكم المركز على وحدة الحزب، بدا كأفضل وسيلة للحفاظ على الانسجام الاجتماعي، لذلك اعتمدت معظم الدول الافريقية هذا النوع من الحكم، خصوصا أن بعض التجارب التي انبنت على التعددية السياسية أدت الى ظهور أحزاب مؤسسة على قاعدة اثنية. ويقول ج.ب هاجان بأن "الحكومة القائمة13 على الحزب الواحد وان لم تلق النجاح دائما في القارة الافريقية فإن كون أغلبية الدول المستقلة تعتمده بشكل أو آخر يدل بأن هذا النظام قابل للاستمرار نسبيا أو مؤقتا في الارض الافريقية".

كما ساد الاعتقاد حينا من الزمن بأن اتباع النظام الاشتراكي و الايديولوجية الماركسية من شأنهما أن يؤديا الى تجاوز العصبيات الاثنية والانتقال الى شعور بالانتماء الى أمة مؤسسة على دولة عصرية، لكن ما حدث في الصومال وفي اثيوبيا وكذلك في المعسكر الاشتراكي السابق دحض هذا الاعتقاد.

ويشاطر العديدمن الباحثين الأفارقة المؤتمر حول السياسات الثقافية في الثقافية في افريقيا الذي انعقد في سنة 1975 بأكرا تحت اشراف اليونيسكو ومنظمة الوحدة الافريقية في تأكيده بأن إقامة حوار مثمر بين مختلف الثقافات والاشتراك النشيط لمختلف الجماعات

في الحياة الثقافية للأمة يشجعان الاندماج والوحدة الوطنيتين.

ديناميكية العمل الثقافي

مما سلف نستنتج أنه كلما تعددت العوامل الثقافية المشتركة كلما كانت الجماعة البشرية أكثر انسجاما وتماسكا. فالمجتمع الذي يشترك أفراده في عامل دون آخر ليس بمنأى من التوتر و التمزق. والحقيقة أنه يتعذر القول بأن العوامل الانفة الذكر تشكل في جميع الحالات أسس الهوية المجتمعية الشاملة التي تتأسس عليها الدولة. فهي تأخذ صياغة معينة حسب المعطيات الخاصة بكل مجتمع وان كانت لا تختلف بصورة جوهرية عما ذكرناه. فالباحث أنطا ديوب لا يتحدث مثلا عن عامل الدين ويؤكد بالمقابل، الى جانب العامل اللغوي والعامل التاريخي الذي يضعه في الصدارة، على دور العامل البسيكولوجي الذي يقصد به " الذهنية الوطنية". ويمكن تفسير هذا الرأي بالرجوع الى طبيعة المجتمع السنغالي والافريقي عامة، وهو مجتمع لا يتوفر على التجانس في مجال الدين. ويبدو عامل " الذهنية الوطنية" من ناحية أخرى أنه ليس عاملا مستقلا، فهو نسبيا على الاقل نتاج العوامل الثقافية الاخرى كاللغة والتاريخ والدين.

وعند ساطع الحصري أيضا نجد غياب العامل الديني المعوض بعامل "الارادة في العيش المشترك" بينما نلفى عامل اللغة والتاريخ. ولعل تفسير هذا الرأي يكمن في كون ساطع الحصري ينطلق من منظور القومية، وهو منظور يبدو الدين من خلاله كعامل لا يشترك فيه جميع العرب، الى جانب أنه (أي الاسلام) يحيل الى ارتباطات ليست قائمة على أساس اللغة، عكس ماهو الامر في الايديولوجية القومية، وان كنا نلفى عند بعض منظريها من يوظف عامل الدين، لكن بعد طبعه بالطابع القومي: الاسلام بلا أممية والمسيحية بلا ارتباط بكنيسة روما.

وقد تتوفر عوامل ثقافية مشتركة دون أن يؤدي ذلك بالضرورة الى ظهور دولة واحدة، لذلك نفهم لم أضاف ساطع الحصري الى عاملي اللغة والتاريخ عامل " الارادة في العيش المشترك"، فهذه الارادة لا تتوفر بصورة تلقائية، لأن الدول متى تأسست فإنها تنزع بطبعها الى البقاء و الحفاظ على نفسها. ولذلك فإن وحدة بعض الامم لم تتحقق الا بالقوة والعنف كما حدث في الوحدة الألمانية والوحدة الايطالية في القرن التاسع عشر. والاسباب التي أدت الى بروز دول عديدة رغم الاشتراك في العامل الثقافي (البلدان العربية مثلا) هي أسباب

متعددة، أهمها مرتبط بعوامل خارجية، الاستعمار من جهة، والصراع بين الشرق والغرب الذي أدى الى تقسيم كوريا الى جنوبية وشمالية، شأنها شأن الفيتنام، كما قسمت الصين الى شعبية ووطنية و ألمانيا الى ديمقراطية وفدرالية. والملاحظ أن سقوط الايديولوجية الماركسية التي كانت من بين أهم الاسس التي قامت عليها الارتباطات بين البشر في هذا القرن، قد أدى في ألمانيا الى توحيد شطريها اللذين يشتركان في ثقافة واحدة قوامها اللغة والتاريخ، بينما في الاتحاد السوفياتي أفضى ذلك الى تفكيك هذا الاخير لأن الشعوب التي كان يشكل منها لم تكن ترتبط فيما بينها بمقومات ثقافية مشتركة.

لكن ينبغي أن لا نذهب الى حد القول بأن كل دولة تفتقر الى عوامل ثقافية مشتركة هي لا محالة دولة آيلة الى الانهيار. والحقيقة أن المجتمعات التي تتوفر على وحدة ثقافة تشكل نسبة ضئيلة، وقد لاحظ ولكنور أن 10٪ فقط من دول العالم تحظى باندماج اثني واضح. ويمكن تفسير ظاهرة استمرار وحدة الدولة في المجتمعات المتعددة الثقافات بعدة أسباب منها أن الاقليات الثقافية ليس من مصلحتها دائما أن تنفصل أو تستقل عن الجماعات الاخرى، خصوصا في المجتمعات المتقدمة اقتصاديا. وقد تحول متطلبات التوازن الجهوي أو الدولي دون تحول الاقلية الثقافية الى أقلية سياسية تحدث انقلابا في الوضع الجيوستراتيجي. وقد تكون التعددية الثقافية قائمة على وجود ثقافات متكاملة مع ثقافة مسيطرة. وقد توجد روابط أخرى بديلة تعوض غياب العمل الثقافي المشترك إلخ.

ان البنية الثقافية التي تتأسس عليها الهوية ليست واحدة في جميع المجتمعات، كما أن العامل الثقافي باعتباره عاملا ديناميكيا يجعل من الهوية ذاتها معطى لا يتسم بالثبات.

أن التعددية الثقافة وهي أساسا نتاج التعدد في مجال اللغة أو الدين كثيرا ما تستخدم كأداة ضغط بين الدول، فالانسجام الثقافي يساهم بلا شك في تماسك المجتمع وفي تعزيز وحدة الدولة. غير أنه لا يجعلها بمنأى عن الاضطربات والتمزقات التي قد تظهر نتيجة عوامل اقتصادية أو من جراء فساد في الحكم. لكن اذا كان هذا النوع من الاضطرابات الناجمة عن ظروف اقتصادية أو سياسية قد تتطور الى حد احداث تغييرات جذرية في النظام السياسي، فإن الصراعات التي تنشأ عن تأثير العامل الثقافي قد تؤدي الى تقسيم للأرض والوطن.

إن الثقافة إذن هي أكثر من أن تكون مجرد نشاط نخبوي تقوم به طائفة معينة من الناس (مطربون، أدباء، رجال مسرح..) بل هو نشاط أشمل يمارسه المجتمع ككل عبر سلوك أفراده في حياتهم اليومية.

وإذا كان العامل الثقافي أساسا من أسس التكتلات البشرية، فإن هذا لا ينفي أن التفاعل بين الثقافات بمعناها الواسع ظاهرة طبيعية وعامل من عوامل التقدم، لكن الذوبان في الاخر وتلاشي المقومات الثقافية الذاتية أمر يتعارض مع مستلزمات أمة مستقلة قائمة بذاتها.

هوامش

1- Papa giaye n'diaye, le developpement culturel on Afrique, in le developpement culturel . Experiences réginonales UNESCO, p25

Georges Granai, problémes de la sociologie du langage in traité de sociologie

3- جوم لوتز، الرموز تخلق الانسان، في: آفاق المعرفة، تحرير لين وايت، ترجمة عبد الهادي المختار ، دار مكتبية الحياة، بيروت، ص294 .

4- ماريو باي، أسس علم اللغة، ت أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ص107.

5- يوهان غوتليت فيخته، نداء الى الامة الالمانية، ت مولود قاسم في: الدين و اللغة والتربية عند فيخته، مجلة الاصالة، مارس1971 ص 106.

6- نفس المرجع.

7- نفس المرجع.

8- Marcel cohin, matériaux pour une sociologie de langage, Maspéro p75

9- ج هرنشو، علم التاريخ، عبد الحميد العبادي، دار الحداثة، ص6

10- أنطا ديوب، عن الهوية الثقافية، في: Cheikh Anta Diop "de l'identité culturelle".

11- نفس المرجع

12- جورج قرم، نحو استقامة حضارية عربية جديدة (مقابلة) دراسات عربية العدد3 يناير 1950 ص 45

13- George Paule Hogan, communication in l'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine, UNESCO P 92.

فصل من نقد الجمالية الماركسية

بقلم هربرت ماركيوز

ترجمة جيلالي خلاص

ان الميزتين الجذريتين للفنّ، أي انتقاد الواقع المفروض واثارة صورة جميلة للتحرر، تتأسس فعلا على الأبعاد التي يحسم بفضلها الفنّ اصراره الاجتماعي فيسمو بعالم الخطاب والسلوك المتقّبين، مع حفاظه على الحضور السّاحق. انّ الفنّ يخلق، انطلاقا من هذا، الميدان الذي يصير فيه ممكنا هذا التمرّد لتجربته الخاصّة عندها يعترف بالعالم الذي يشكله الفنّ كحقيقة مقموعة ومشوّهة في الواقع الملتقّى. هذه التجربة تبلغ أوجها في حالات قصوى (للحبّ والموت، الذنب والفشل، وكذا في الفرح والسعادة والرفاهية) تفجّر (أي الحالات) الواقع المتلقّى باسم حقيقة مرفوضة عادة أو حتّى خارقة للمألوف. انّ المنطق الداخلي للعمل الفنّي يؤدي الى ظهور منظور آخر واحساس آخر يتحدّيان العقلانية والاحساس المندمجين في المؤسسات الاجتماعية السّائدة.

حسب قانون الشكل الجمالي، عادة ما يسمى بالواقع المتلقّى سمواً يبلغ حدّ الاجلال فيقولب مضمونه الفوري ويعاد تشكيل المعطيات كما يعاد توجيهها طبقا لمتطلبات الشكل الفنّي، تلك المتطلبات التي تريد أن يكون حتّى تمثيل الموت والخراب مدعاة

للأمل، وهي الدعوة الموجودة في عمق الوعي الجديد المدمج في العمل الفنّي.

انّ الاجلال الجمالي يفسّر الجانب التأكيدي المصالح الفنّ (3) كما أنه يُستخدم في ذات الوقت كوسيلة تبليغ لوظيفة الناقدة والمبرؤة للسلبيات. انّ سموّ الفنّ بالواقع الفوري يكسّر الموضوعية المعاد تخليها في العلاقات الاجتماعية السائدة ويفتح بعدا جديدا للتجربة انها نهضة الذاتية المتمردّة. وهكذا، يحدث بموجب الاجلال الجمالي، اسقاط التلقّي الفردي في العواطف والأحكام والأفكار. انه تعويق القوالب والحاجات والقيم السائدة. فالبرغم من كلّ ميزات الفنّ التأكيدية الايديولوجية يبقى هذا الأخير قوّة منشقّة معارضة.

يمكننا مؤقّتا أن نحدّد الشكل الجمالي كنتيجة تغيّر مضمون متلقّى (واقعة حاضرة أو ماضية تاريخية، شخصية أو جماعية) يكون على العموم مكتفيا ذاتيا قصيدة، مسرحية، رواية الخ(4) وهكذا، فإنّ العمل الفنّي يسحب من المسار الثابت للواقع، فيكسب مغزى وحقيقة خاصين به وحده. انّ التغيّر الجمالي ناتج عن اعادة قولبة اللغة والتلقّي والفهم، الشيئ الذي يكشف في ظاهرة وقود الواقع القوّة المقموعة للإنسان والطبيعة. وهكذا فإنّ العمل الفنّي يعيد تمثيل الواقع مع آنتقاده في نفس الوقت (5).

انّ وظيفة الفنّ الناقدة ومساهمته في الكفاح من أجل التحرّر تكمنان في الشكل الجمالي. فأيّ عمل فنّي لا يكون أصيلا أو حقيقيا لا بفضل مضمونه (أي تمثيل الظروف الاجتماعية تمثيلا "صحيحا") ولا بفضل شكله " البحث"، وانما يكون أصيلا او حقيقيا لأن المضمون صار شكلا.

صحيح أنّ الشكل الجمالي يبعد الفن عن أحداث صراع الطبقات عن الأحداث بمعناها البسيط المحض، حيث أنّ الشكل الجمالي يمثل استقلالية الفنّ تجاه "المعطى" غير أنه يبقى على الأقل أنّ هذا الفصل لا يؤدي الى "وعي زائف" أو الى مجرّد وهم، وانّما يؤدي بالأحرى الى وعي مضاد هو نكران الفكر الواقعي الاصلاحي.

شكل جمالي، حقيقة أشياء متداخلة واستقلاليتها. انها ظواهر اجتماعية تاريخية تحسم بشكل راقي جدار "الاجتماعي التاريخي". وإن كانت هذه (أي الظواهر الاجتماعية) تحدّ من استقلالية الفنّ، فإنّما تفعل ذلك دون اعاقة الحقائق التي تتجاوز التاريخ حين يعبّر عنها في العمل. انّ حقيقة الفنّ تكمن في القدرة على تحطيم احتكار الواقع المفروض (أي تحطيم أولئك الذين

خلقوا ذلك الواقع) لتحديد ما هو واقعي فعلا. فخلق هذه القطيعة التي تمثّل خلاصة الشكل الجمالي، يظهر العالم الخيالي للفنّ وكأنه الواقع الحقيقي.

انّ الفن يرمي الى تفهم العالم الذي يسلب الأشخاص وجودهم الوظيفي ويحرمهم من القيام بأدوارهم الاجتماعيّة. الفنّ يرمي الى ازدهار الرفاهية والخيال والعقل في جميع ميادين الذاتية والموضوعية، غير أنّ هذا النجاح يفرض درجة من الاستقلالية تبعد الفنّ عن سلطة المعطى المخادعة وتحرره مانحة اياه امكانية التعبير عن حقيقته الخاصّة، فإذا اعتبرنا أن الإنسان والطبيعة يتكوّنان من مجتمع غير حرّ، فإنّ قوتها المقموعة والمشوّهة لا يمكن تمثيلها الاّ في شكل يبعد الفنّ ويجعله مستقلاً عن ذلك. فعالم الفنّ هو مبدأ واقع مختلف، مبدأ التغاير، ولا يقوم الفنّ بوظيفتة التعليمية الاّ بفضل تغايره انه يبلّغ حقائق غير قابلة التبليغ في أية لغة أخرى، انه يخالف.

بيد أنّ هناك اتجاهات قويّة تنحو الى المصالحة مع الواقع المفروض وتتعايش مع الاتجاهات المتمرّدة. وسأحاول البرهنة فيما يلي على أنّ الاتجاهات الأولى ليست ناتجة عن ارادة طبقة معينة للفنّ، وانما ناتجة عن الطابع المفتدي للتطهير.

ان التطهير ذاته يتأسّس على قدرة الشكل الجمالي في تسميّة القدر باسمه، في تعرية هذه القوّة في اعطاء الضحايا الكلمة أي يتأسس على قدرة الاعتراف بين التأييد والانتقاد لما هو وجود، بين الايديولوجيا والحقيقة، هذه اللعبة ذاتها يمتلكها هيكل الفنّ نفسه (6).ففي الأعمال الأصيلة، لا ينفي التأييد الانتقاد - المصالحة والأمل يبقيان يحتفظان بذكرى الماضي.

انّ الطابع التأييدي للفنّ يملك موردا آخر أيضا، أنّ الفنّ ملتزم الى جانب ايروس، فهو يؤيّد حتميًا غرائز الحياة في صراعها ضدّ القمع الاجتماعي والغريزاوي. فمداومة الفنّ وخلوده التاريخيين طوال آلاف السنين من الدم يشهد ان على هذا الالتزام.

يندرج الفن ضمن قانون المعطى، غير أنه يخرق في نفس الوقت هذا القانون. انّ مفهوم الفنّ كقوّة منتجة مستقلّة ومعارضة أصلا يناقض مفهوم قيام بوظيفة هي أساسا تابعة ومؤيدة ايديولوجية أي قيامه بتمجيد المجتمع الموجو (7). حتى الأدب البرجوازي المتأصل في القرن الثامن عشر يبقى ايديولوجيا. اذ انّ كفاح لطبقة الصاعدة ضدّ النبلاء يطرح قبل كلّ شيئ مسائل الأخلاقية البرجوازيّة، فالطبقات السفلى لا تلعب الاّ دورا هامشيا وقد لا تلعب أي دور.

والإستثناءات قد تكون هامّة، لا يندرج هذا الأدب في صراع الطبقات، فإذا راعينا وجهة النظر هذه، لن يجوز لنا اليوم سدّ ثغرة الطابع الايديووجي للفنّ الأ بتأسيسه على الحركية الثورية وعلى دكتاتورية البروليتاريا (استبداد الحركة العمالية).

كثيراً ما ذكر أن هذا التأويل للفنّ ليس مطابقا لأفكار ماركس وانجلز (8). والواقع أنّ حتّى هذا التأويل يفرض أن الفنّ يهدف الى تمثيل وقود واقع معطى ولا يهدف الى تمثيل مظهره وحده. فالواقع يعرّف على أنه مجموع العلاقات الاجتماعية ووقوده يتمثل في القوانين التي تحدد السببيّة المعقّدة للعلاقات الاجتماعية (9)بمقتضى هذا المفهوم، يجب على شخوص العمل الفنّي أن يمثّلوا "نماذج" هي بدورها (النماذج) تشكلّ أمثلة حيّة "للنزاعات الموضوعة للتطور الاجتماعي، وبالأحرى تطوّر الانسانية جمعاء" (10)

انّ مثل هذه التعابير والمفاهيم تطرح مسألة معرفة ما اذا كان يقصد بالأدب أنه يقوم بوظيفة لا يمكن أن تقوم به سوى النظريّة بوسائلها الخاصّة. انّ تمثيل الشمولية الاجتماعية يتطلّب تحليلا تصوّريًا قد لايدع لوسائل الرقة العاطفية مجال التدخّل، خلال الثلاثينات، في عهد المناقشة الكبيرة التي جرت حول الجمالية الماركسية، كان لومارتن قد ذكر أنّ النظرية الماركسيّة تملك شكلا نظريا خاصا، قد يثبّط كلّ محاولة اعطائها شكلا جماليًا. (11).

بيد أنه إذا لم يكن بالإمكان التطرّق الى العمل الفني بالمفاهيم التي يتطرق بها النظرية الاجتماعية، فإن لا يمكن بأي حال من الأحوال التعرضّ اليه (العمل الفني) بالمفاهيم الفلسفية. لقد رفض لوسيان غولدمان في مناقشته لأدورنو أطروحة هذا الأخير التي تقول "أنه لفهم عمل أدبي، يجب تجاوزه في الاتجاه الفلسفي والثقافة الفلسفية والمعرفة النقديّة". بخلاف أدرونو، ألحّ لوسيان غولدمان على الملموسيّة الثابتة المقنعة في العمل، تلك التي تجعل منه شمولا (جماليا) كامل الجوانب " العمل الفني" عالم من الألوان والأصوات والكلمات والشخوص الملموسة، لا وجود للموت، ليس هناك سوى "فادر تموت" (12).

انّ اعادة تخيل الجمالية الماركسية يشوه الحقيقة المعبّر عنها بمثل هذا العالم انها تقلّص الى أدنى حدّ الوظيفة التعليمة للفنّ كايديولوجيا. اذا أنّ القوّة الجذرية للفنّ تكمن بالفعل في طابعه الايديولوجي، في علاقته الساميّة مع "القاعدة". فليست الايديولوجيا دوما مجرّد ايديولوجيا محضة مجرّد وعي زائف انّما الوعي واعادة تمثيل

الحقائق التي تبدو لا مرئية غيبية بالمقارنة مع عملية الانتاج المفروضة هي أيضا وظائف ايديولوجية. فالفنّ يمثل احدى هذه الحقائق بوصفه ايديولوجيا يعارض المجتمع المعطى ان استقلالية الفنّ تتضمن الالزامية القاطعة المتمثلة في "انّ الأشياء لابدّ أن تتغيّر". فإذا كان لتحرر البشر والطبيعة حظوظ، لابدّ من كسر شبكة الهدم والخضوع التي يوقعنا المجتمع في حبائلها. هذا لا يعني أن الثورة تصبح موضوعا ضروريًا، بل خلافا لذلك، فهي ليست متموضعة في الأعمال التي تمتاز بسموّ جمليتها. في هذه الأعمال، يبدو أنّ الأمر يتمّ كما لو أن تلك الأعمال تذهب الى أبعد من الثورة طارحة مسألة معرفة الماهية التي تستجيب بفضلها لحيرة المخلوق البشري والماهية التي تتوصّل بفضلها الى تطليق الماضي.

بالمقارنة مع تفاؤل الدعاية الذي غالبا ما يكون متشعّبا فإنّ الفنّ متأثر تأثرًا عميقا بتشاؤم لا ينفي في أغلب الأحيان الفكاهة "فالضحك المحرر (بكسر الراء الأولى) يذكّر بالخطر والشرّ الذين مضيا (لقد نجونا بأعجوبة!) غير أن تشاؤم الفن ليس مضادا للثورة. وانما يستخدم كتحذير من "حسن نية" الحركية الجذرية كما لو كانت كلّ المشاكل التي يطرحها الفنّ، كلّ الآفات التي يندّد بها يمكن أن تسوّى من خلال صراع الطبقات، ان هذا التشاؤم ينفذ حتّى الى الأعمال التي تطرح الثورة وتدعو اليها مباشرة، فمسرحية بوشنر "موت دانتون" مثال كلاسيكي في هذا الصدد.

إنّ الجماليّة الماركسية تنصّ على أنّ كل فن تكيّفه نوعا ما العلاقات الانتاجية ووضعية الطبقات وهلمّ جرًا. وأن مهمتها الأولى، الأولى لا غير، هي بالاحرى تحليل هذا :النوع" أي حدود التكيّف وقوالبه الخاصّة. فالأمر يتعلّق بمعرفة ما إذا كانت هناك مظاهر في الفنّ تسمو بالظروف الاجتماعية الخاصّة، وما هي العلاقات التي تقوم بين هذه المظاهر والظروف الإجتماعية الخاصّة، يبقى هذا السؤال مطروحا، يجب على الجمالية الماركسية أن تتساءل يوما ماهي صفات الفنّ التي تسمو بالمضمون والشكل الخاصّين بوضع مجتمع ما، وتفتح للفنّ عالميته؟ يجب علها أن تفسّر مثلا، لماذا يمكننا لحدّ الآن أن نحسّ" بعظمة" و" أصالة" التراجيديا الأغريقية وملحمة القرون الوسطى، بالرغم من كونهما تمثّلان على التوالي عهود الرقيق الغابرة والاقطاعية؟ انّ الملاحظة التي أوردها كارل ماركس في نهاية كتابة " مدخل الى نقد الإقتصاد السياسي" ليست مقنعة البتّة. ببساطة، لا يمكن تفسير تلك الجاذبية التي مازال الفنّ الاغريقي يمارسها علينا بمتعة مشاهدة مجريات لوحة

اجتماعية عن " طفولة البشرية"

مهما نحلّل بجديّة قصيدة أو مسرحية أو رواية بناء على معايير المضمون الإجتماعي، فإننا نترك بلا جواب السؤال المطروح بشأن معرفة ما إذا كان هذا العمل جيّدا وجميلا وحقيقيا. غير أنه لا يمكن أن نجيب على هذه الأسئلة بناء على علاقات الانتاج الخاصة التي تشكّل الظرف التاريخي للعمل المدروس انّ دائرية المنهج الذي يزعم القيام بذلك بادية وبديهية، وفضلا عن ذلك، فالمنهج المذكور ضحيّة نسبوية جد سهلة تناقضها بوضوح بارز مداومة بعض مميزات الفنّ، بالرغم من جميع تغيرات الأسلوب والفترة التاريخية (سمّو الفنّ، تفايره، النظام الجمالي، مظاهر الجمال).

لجعل عمل فنّي أصيلا، لا يكفي أن يمثّل تمثيلا حقيقيا مصالح البروليتاريا أو البرجوازية أو رؤيتها للعالم. انّ هذه الميزة "المادية" يمكن أن تسهل فهمه كما يمكن أن تمنحه ملموسيّة اكبر، غير أنها ليست تأسيسة أبدا. انّ عالمية الفنّ لا يمكن أن تتأسّس على طرح عالم طبقة خاصّة وعرض مفهومها لذلك العالم، إذ أن "الفن" يوجّه أفقه الى عالمية محسوسة هي الانسانية التي لا تنحصر في أية طبقة خاصّة، ولاحتّى في البروليتاريا، "الطبقة العالمية" لكارل ماركس انّ ايروس وثاناتوس المعرّضين للتحدّي بلا هوادة، في مواجهة الألم والفرح، اليأس والإحتفال، لا يمكننا قبول تذويبهما في مشاكل صراع الطبقات. فالتاريخ يتجذر أيضا في الطبيعة. والنظرية الماركسية أقل تبريرا من أية نظرية أخرى في تجاهلها الموجود بين المخلوق البشري والطبيعة، وفي تنديدها بالمطالبة بهذ الركيزة الطبيعية للمجتمع معتبرة ايّاها مفهوما ايديولوجيا رجعيا.

فليكن البشر " حسب الأنواع" أي رجالا ونساء قادرين على العيش في مجتمع الحرّيّة التي تمثّل قوّة النوع، تلك هي القاعدة الذاتية للمجتمع الخالي من الطبقات. إن تحقيق مثل هذا المجتمع يفرض تحولاً جذريّا لنبضات الأفراد وحاجاتهم، أي يفرض تطوّرا عضويّا في الاطار الاجتماعي التاريخي. لا يمكن أن تكون أسس التضامن متينة أبدا إذا لم تكن جذورها تضرب في الهيكل الغريزي للأفراد. في هذا البعد، رجال ونساء يواجهون قوات نفسية جسدية يجب عليهم دمجها دون أن يكونوا مع ذلك قادرين على تحمّل ما تضموه من طبيعي فطري. انّه ميدان الخلجات البدائية، والطاقة الغريزيّة الهدّامة التضامن والتجمع يتأسسان على تمرّد الطاقة الهدامة والعدائية على الازدهار الاجتماعي لغرائز الحياة.

ملف: عبد الحميد بن هدوقة

بلحيا الطاهر
- التراث الشعبي في رواية ريح الجنوب

بوشوشة بن جمعة
- الجازية والدراويش

محمد السعيد عبدلي
- قضية الأرض في رواية ريح الجنوب

الأخضر الزاوي
- تأملات في رواية "نهاية الأمس"

بلحيا الطاهر

التراث الشعبي في رواية ريح الجنوب

يرى الدكتور عبد الله الركيبي أن هذه الرواية هي أول نص روائي ظهر بالعربية بعد الاستقلال و يذهب الدكتور محمد مصايف الى أنها تستفي جميع شروط الفن الروائي، (تعالج لأول مرة وفي واقعية متزنة وهادفة موضوعا اجتماعيا يهم الجماهير الواسعة من الشعب الجزائري) (3)، يستطرد، محمد مصايف (لم تكن قصة " غادة أم القرى " لأحمد رضا حوحو، ولاقصة " الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي من الرواياتِ الناجحة من الناحية الفنية كهذه المكانة الممتازة التي تحتلها ريح الجنوب) (4).

يتفق الرأيان في أن ريح الجنوب هي أول عمل روائي جزائري يتوافر على شروط الفن الروائي الأساسية، لأن غادة أم القرى التي صدرت في تونس سنة 1947 لاتعتبر من الناحية الشكلية والجمالية نصا متكاملا، وكذلك الشأن بالنسبة للطالب المنكوب التي صدرت سنة 1951 في تونس.

وأعتقد أن الرأيين فيهما كثير من الاجحاف، والتغاضي في حق الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وخاصة رأى الدكتور محمد مصايف، الذي يقول بأن : عبد الحميد بن هدوقة يعتبر من أوائل الادباء ان لم يكن أولهم الذين التفتوا فنيا الى الحياة التي تحياها الاسرة الجزائرية في الريف البعيد، ويقصد بالريف القرى الجزائرية وبخاصة قرى الجنوب، حيث تكثر الرياح الهوجاء، وتشتد العواصف، والعوارض الطبيعية، وتقسو الأرض على أهلها حتى يفقدوا مع ذلك الأمل في هذه الأرض والحب والاخلاص لها، على حد تعبيره.

انه رأى مغال فيه شطط يوهمنا بأن الدكتور محمد مصياف لم يطلع على أعمال محمد الديب

في ثلاثيته، ولامولود فرعون (الأرض والدم، وابن الفقير، والدروب الوعرة) والتي توحي عناوينها بأجواء الفقر والريف الجزائري بطقوسه وخصوصيته التي ألهمت كاتب ياسين في استلهام (نجمة) ولنا عودة الى الموضوع في تمهيد الفصل اللاحق.موريح الجنوب هو الريف الجزائري، حيث تجرى أحداثها في احدى القرى النائية، الحياة الضنكة، والطبيعة سية، حتى وان كانت الاراضي الخصبة والهواء النقي يمتزجان بسيطرة الفكر الاقطاعي بما يحمله من عادات وشيوع أوهام وخرافات (الجن) و(التمائم) ومعتقدات أهل الريف الساذجة، اضافة الى الوفاء، والتضحية والصبر، والكرم الذي هو طبيعة في أهل الريف، وكيف كانت تحاك المؤامرات والدسائس للهيمنة على هذه الاراضي الخصبة.؟، والتي رافقها تعميم للفكر المتحجر، متمثلا في الشعوذة، وما شابهها، مسيطرا على عقول الفلاحين البسطاء بشكل ملفت للنظر، وذلك نتيجة الامية والجهل، وكذلك لأن مصلحة شيوخ ا (الاقطاع) هو أن تشيع هذه الافكار ويصدق بها الناس لتبقى سيطرتهم كاملة على الاراضي المتنازعليها، وعلى العقليات البسيطة، بمختلف الوسائل التي يمكن أن تستعمل في هذه الحروب غير المسلحة.

لقد حاول ابن هدوقة أن يطرح عدة قضايا ذات أهمية ، كانت تشغل حيزا معتبرا في المجتمع، هذه الفترة العصيبة داخل قالب قصصي يغلب عليه الجانب الحكائي الجذاب، محاولا تغليف الوسائل المستخدمة فنيا بهذه المأساة المتداخلة على صعيدها النفسي والاجتماعي.

لقد حاول تصوير الشابة (الفاتنة) "نفيسة" وهي شخصية رئيسية "جاهزة" في سن الثامنة عشرة، طالبة جامعية، تتابع دراستها بالجزائر العاصمة عند خالتها، وأثناء العطلة تتوجه الى القرية الريفية (رمز للقرية الجزائرية بعد الاستقلال) لزيارة والديها والاطلاع على حالتها هناك.

1) الأم خيرة: بدوية تعيش بعفوية الريف، سلوك طيب ساذجة، واقعة تحت سلطة الزوج، سلبية في مواقفها معه، صوتها خافت، ليس لها رأى ولا موقف.

2)الأب الشيخ عابد ابن القاضي، رجل متسلط، يمثل طبقته (الاقطاع) في ذكاءها، ونشاطها، وانتهازيتها، وقدرتها على كتمان حقدها خدمة لمصلحة عاجلة، ولكنه صاحب ماض سيء أثناء الثورة التحريرية(فمن المعروف أنه أخبر ذات يوم الجيش الفرنسي عن وجود فرقة من المجاهدين في المنطقة انتقاما منه لابنته زليخة) (5)، وهو السر الذي يعرفه مالك، مما يجعل موقف ابن القاضي محرجا أمامه، فيحاول ابقاعه في فخ تزويجه من نفيسة على غرار أختها قبل استشهادها، وذلك للمحافظة على أرضه ومنزلته الاجتماعية في القرية (بالنسبة للماضي هناك نقطة سوداء في حياته لايعرفها الامالك، وبالنسبة للمستقبل هناك أملاكه التي تملأ القلوب حسدا) (6)

أما نفيسة الرومانسية فقد كان موقفها أكثر ايجابية من أمها خيرة بسبب تعلمها، ووعيها بالامور التي تمارسها النساء في المدن، ورغم ذلك بقيت حبيسة بيت مقفل الأبواب لاترى الا أبويها وشقيقها عبد القادر، تنتظر لحظة الفرج التي تتأخر عنها.

في هذا الجو الريفي المفعم بالخرافات، تصاب بمرض نفسي ثم تحاول الهرب عير غابة، ولكن

ثعبانا يلدغها، وتنجو من الموت بأعجوبة على يد الراعي رابح الذي صار حطابا بعد خلافه مع والدها، وتنتهي الرواية بمشهد مأساوي تلعب فيه الصدف دورا أساسيا حين يدخل ابن القاضي متسترا كوخ الراعي رابح، محاولا قتله، بسبب الفضيحة التي توهم أنها تصيب عائلته (الغنية)، وأثناء المحاولة تظهر أم الراعي المرأة (البكماء) حيث تهوى عليه بالفأس من أجل ابنها، يختتم النص بالدم في نهاية مفتوحة، لأن الكاتب لا يخبرنا عن مصير ابن القاضي ولا الراعي رابح ولانفيسة، ولا القرية الريفية نفسها، ولا يساهم في حل العقد التي تشابكت وبقيت على حالتها.

لقد تغاضيت خلال هذا التلخيص المقتضب جدا عن ذكر عنصرين فاعلين في رواية ريح الجنوب، هما:

1) العجوز (رحمة)

2) الراعي (رابح)

وذلك لأنني سأفرد لهما تحليلا مركزا لأنهما يجسدان موضوع بحثنا ومن خلالها توظف العناصر التراثية في الرواية، بحيث جعلها رمزا لتواصل الحاضر بالماضي فيما يجسدانه في حياتهما البسيطة.

1 العجوز رحمة : صانعة الفخار، والتي نلتقي بها في النص شخصية جاهزة ككل شخوص عبد الحميد بن هدوقة، وهي تجسد دور الفنان الشعبي الماهر (الفنان المنبثق من بين جماهير الفلاحين البسطاء في القرية، تعبر عن ارتباط الجماهير بالارض، عن أصالتها وعن كونها تمثل امتداد لشعب عريق في ماض حافل بالنضال والثورة) (7)، امرأة خبرت الحياة، وتشبعت بتجارب الماضي، والحاضر، حديثها اقناع مستعملة الوسيلة الأكثر التصاقا بالحكمة، وهي المثل الشعبي، وذلك بحكم تشبعها بتجارب الاجداد، دؤبة على عملها، لاتعرف للكسل طريقا، وهي محبة من طرف الجميع على مختلف مشارب انتماءاتهم السياسية والاجتماعية، اضافة الى أنها شاركت في ثورة التحرير، بما قدمته للمجاهدين من مساعدات، وقد استقبلت مالك بعد انفجار القطار، ونجاته من الهلاك المحقق لهول الحادث المرعب :(لم تعرف تلك الناحية طوال أيام الثورة سببها لتلك المأساة) (8). حيث بقي عندها للاستشفاء مدة طويلة، لا ينساها أبدا.

يرتبط ذكرى العجوز رحمة في النص بحقيقتين متلازمتين :

1) اتقانها لصناعة الفخار: والتي كانت ترى بأنها صنعة الاجداد، تحتاج الى عرق الاحفاد لاتمام شكلها النهائي الجميل، وهو ماقدمته خلال عمرها الطويل- عمر الامة الجزائرية- فهاهو مالك يسألها : (كيف أنت والفخار ياخالة).

- انني صرت كالآلة المهمشة) (9)، دلالة تفانيها، بل افراطها في العمل الذى يحتاج منها الى حمل الطين على مسافة تبعد عن بيتها، ومع ذلك تصر (أنا والفخار الى الأبد) (10)

ان صناعة الفخار، والأواني عريقة، ومن المعروف أن الأساليب العملية تجرى، وتباشر باليد ومعنى هذا أن الأساليب اليدوية للأعمال التشكيلية تستند الى ما قبل التاريخ من حيث مهارتها المختلفة (11) وهنا دلالة على أن عمل الفخار أسند من طرف الكاتب الى العجوز رحمة رمز لعراقة القرية الجزائرية وعمقها القديم في فج

التاريخ بايحاءات هذا العمل الزخرفي التليد، وهو مبرر وجودها كشخصية في النص.

وذلك لأن حضورها يرتبط بهذه الصناعة التقليدية، التي تمثل الجزء الهام لكينونة القرية في حد ذاتها، ومن ثم الأمة والمجتمع.

2) حكمة القول : والمثل الشعبي جار على لسانها بسهولة النبع الفياض، وعفوية الاشياء الصادقة، فسماعها يحس صاحبها بأنه أمام فيلسوف خبر الدنيا، وتعرف على أسرار الكون، وما ينطوي عليه لغز الوجود فها هي تلتقي بمالك في دار الحاج الاقطاعي ابن القاضي، وأثناء حديثها أظهرت قدرتها الكلامية، رغم أنه حديث عابر، وهي تعلق :

(للموت يوم، وللحياة أيام) (12)، فأعجب ابن القاضي بهذا المنطق الجميل في الحكمة السائرة، التي تفوهت بها العجوز، وللمناسبة العارضة السريعة وقال معلقا :

- (بارك الله فيك، مازلت لنا أبدا سندا ونصحا.) (13)...

معترفا بقوة حكمتها، واتقانها للتعبير المناسب، لأنها حافظت للمجتمع وعارفة بأسرار هذا المروث المتدفق من التقاليد الايجابية، اضافة الى أن الكاتب أجرى المثل الشعبي على لسانها بعفوية ليؤكد هذه النظرة التي أثبتناها، والمتمثلة في كون العجوز رحمة رمزا حيا للعادات الجميلة السائرة في المجتمع، فهاهي تتحدث مع خيرة عن جديد حياتها قائلة :

- (لابأس، كما يقول المثل : " ناكلو في القوت ونستناو الموت) (14)

يقال هذا المثل الشعبي في الاوساط الريفية من طرف الانسان المستاء من الحياة، الذى عاش عمرا طويلا، وبدأ يفقد الأمل الذى كان يترجى منه فتح الأبوا ب للسعادة، التي صارت وهما، الا أن المثل الشعبي أعطى دلالة أبعد مما أشرنا اليه، وذلك لأن رحمة أرادت أن تلخص حياة البادية الرتيبة، التي تنتظر ريح الجنوب لتلفها بقتامة حزينة من حين لآخر، عوض الأمل الذى يبعث الطمأنينة في الانسان ويجعله محبا للحياة، ومن جهة أخرى سيطرة الاقطاع، والفكر المتحجر على سكان الارياف، وذلك بحكم أن العجوز رحمة هنا في خلاصة الفكر الثورى المتحرر، الذى يسعى الى قلب الاوضاع السائدة، من خلال ممارستها للعادات التليدة، وكونها ذاكرة شعب وحافظة أمة على أصالتها التي تعلمتها من الاجداد، وهي تريد أن توصلها الى الاحفاد ورغم جميع هذه التفسيرات الا أن العجوز رحمة كانت نظرتها قاتمة متشائمة، لأنها لاتعرف - بما تملكه من خبرة - بأن واقع المنطقة لايبشر بخير، ولذلك جرى هذا المثل الشعبي الحزين على لسانها، باعثا ايحاء العمق لسير الرواية في اتجاه تصوير الواقع الحزين لأهل المنطقة، تماما كما كان الكاتب يريد لبناء نصه فنيا، وللفكرة التي سعى بلوغها من خلال كل ما يستعمله من أوصاف لذلك.

وهنا نلاحظ تكثيف المشاهد التي جاء سردها مختصرا في كلمتين، عوض الاطناب، والأوصاف العديدة للحالة التي يعيشها السكان، فها هي الصورة تختصر، مكثفة المشهد العام للوضع، وللظروف القاسية، الطبيعة الصعبة الخانقة، وهاهي الرواية تأخذ سياقا مرمزا صنعته عبارات شبيهة بهذا المثل الشعبي، جاءت من خلال الحوار الفني الدائر بين الشخوص، والذى يتقبل العبارات

القصيرة الدالة، والفاعلة في موضوعه.

والعجوز رحمة نفسها تتلفظ بمثل شعبي آخر في مشهد مغاير فتقول :

- (لاتمشي الرجل الا حيث يحب القلب) (15)، وذلك في معرض حديثها مع خيرة ونفيسة، عندما طلبتا منها تناول الغذاء معهما، ولكي يستغني الكاتب عن ايجاد التبريرات الموضوعية، والمكنة داخل اطار الرواية في سياقها العام، فانه جعل العجوز رحمة تلجأ الى استخدام المثل الشعبي والذى يستعمل عادة للدلالة على أن قدمي الانسان تقودانه حيث يرغب قلبه.وأن القلب يذهب بالقدمين (الانسان) حيث يحب الذهاب ويألف.

2) الراعي رابح : وهو في النص صاحب (ناي) صوته جميل يحسن العزف عليه، في أوقات معينة يجعلها الكاتب مرتكزا فنيا دالا على الحالات النفسية التي يعيشها الفرد في الاوضاع المذكورة.

ظهر ممثلالطبقته البائسة، المحرومة، والتي عاشت خلال الثورة التحريرية مأساة الدمار، والتعذيب، والحرب، أما بعد الاستقلال فان وضعها المزرى جعلها تعاني أنواع الحرمان والتعاسة والشقاء.

ونظرا لهذه الظروف لجأ الراعي رابح الى المتنفس الفني، أو بتعبير أدق ألجأه الكاتب الى الناى لينفث فيه دماره النفسي، وأحزانه ويعرض عليه كآبته، لعله يساعده، على التصبر، وذلك باعتبار أن الناى وسيلة لاتمام آداء الاغنية الشعبية التي لايمكنها الظهور الابواسطة اللحن، الذى يقوم أساسا على (القصبة) الاسم الشعبي للناي.

ارتبطت هذه الالة الحزينة، أو المعبرة عن الشقاء، بأجواء الرعاة والرعي فظهر رالح في أغلب الاحيان حاملا لنايه، أو جالسا لمداعبته باعثا منه صوتا متقطعا يملأ الشجون شفقة، راسلا عبر الفضاء أنات الانسان الذى يكتشف بأنه مهمش في الحياة، لايعيره الناس أدنى قيمة تذكر باعثا عبر الآلة البسيطة الدالة آهات وتوجعات أليمة حاملة لأكثر من معنى فها هو في مشهد من المشاهد الحزينة، يبرز وكأنه يصرخ فينا:

(أخذ نايه، وبدأ يعزف بصوت منخفض، لحن لحزنه) (16)

يرتبط اللحن هنا بالتعبير عن وصف الحزن وذلك لأن رابح يعيش في هذه الاثناء- رغم تعاسته- تحت وقع الصدمة، لأن نفيسة نادته من الجهة الخلفية للدار لتكلفه ببعث رسالة وجهتها الى خالتها، فها هو يرى لأول مرة فتاة على مستوى كبير من الجمال والرشاقة، تناديه باسمه الخاص وهي في حاجة الى خدمة يقدمها لها، ولكنه تذهب به الظنون الى أن نفيسة التي كان يسمع عنها الكثير من الاخبار، تكون قد أعجبت به، لأن ملامحه البدوية وعضلاته المفتولة الناشئة على طبيعة الاشياء توهمه بأن نفيسة ابنة المدينة قد تحبه وتتمناه زوجا لها. اضافة الى أن النداء صاحبه بعض ملامح الاغراء، لأنها انتظرته من خلال الجهة الخلفية للدار- الجهة المظلمة- عبرالطاقة المطلة على البستان، ثم أنها نادته باسمه، بعيد وقت المغرب وصوتها جاء خافتا حمله الى عالم سحرى شفاف تعمدت اخفاته لكي لايسمعها أحد تحرزا على سر الرسالة، أما رابح فقد توهم، أن الصوت الخافت يخفي وراءه سرا آخر.

وذلك لأن فكرة البدوي الساذج، وكونه مراهقا جعلاه يقتصر في رؤيته للأشياء على جانبها الجنسي، مما جعله يرتكب حماقته في الليلة الموالية

حيث يدخل متسترا الى مخدعها، ويشاهدها نائمة، فيشبع نظراته الظمأى برشاقة جسدها الأهيف، ولكنها تشبعه شتما وسبا ينتهي به الى تغيير المهنة، بحيث يصير حطابا.

ان جميع هذه المرتكزات الفنية، يجعلها الكاتب دافعا (مبررا) لتناول رابح لنايه، ومن ثم استعماله لخدمة البناء الفني للنص.

وفي مشهد ءأخر يتطور الوضع، وتتغير الوسيلة، بتبدل الغاية، لأن الكاتب سعى الى تحميل الناى بعدا أعمق من الأول، ومن تصور الراعي الذى رأينا بأنه ساذج الفكر والسليقة ولنلاحظ : (رفع الناى الى فمه وراح يعزف ويعزف، وعيناه ملتصقتان بقمم الجبال، وشعر لأول مرة وهو يعزف أن الثورة لم تنته..! أخذت الألحان تخرج من الناى حادة قوية ثائرة.) (17).

لقد حمّل الكاتب ناى الراعي رابح هموم طبقة اجتماعية بأكملها، قامت بالثورة من أجل تغيير الأوضاع المزرية، ولكنها بعد هذه التضحية الكبيرة، تكتشف بأن شيئا مهما لم يشمله التغيير، وهو حياتهم الخاصة بؤسهم الذى عاشوه خلال الثورة وقبلها، لأن الراعي كان يقاسم أمه هذا الكوخ العفن، وهو لايزال بعد الاستقلال على حالته.

هو السبب عينه الذى جعله يركز نظراته على قمم الجبال، لأنها رمز انطلاق الثورة التحريرية، دلالة التغيير، وكأنه يستعيد صورا من الماضي ثم ينفث في الناى ليفرج عن نفسه، باعثا روحا متجددا في وسط الناى مستعملا هذا (المرتكز الفني) ليعطي النص معناه الدرامي، والذى أراد الكاتب أن يصوره باستخدامه هذه الوسائل الممكنة، اضافة الى أن الناى يأخذ بعدا شعبيا معينا، يحاول عكس ظروف انبعاثه كما هو موضح في الشكل التالي. . . وتتمثل هذه المرتكزات مجتمعة في النص فيما يلي :

1) المثل الشعبي

2) ا الأواني الفخارية

3) ا لناى

1) المثل الشعبي ـــــ> الذاكرة الشعبية الخصبة.

2) صناعة الفخار --> العمل المتقن (التأصيل).

3) الناى --> الصوت (الشعبي) الحزين، / رجع الصدى/

الملاحظ هو أن هذه الأثار التراثية الشعبية / المثل الشعبي، الفخار، الناى/ تحمل في عمقها مدلولا مشتركا، هو كونها تتعايش في بيئة واحدة وكون حاملها هو الانسان البسيط، الطبقة الاجتماعية المعدمة.

قد لجأ الكاتب الى دلالتها الفنية والاجتماعية على السواء، فاذا كانت الوسيلة التعبيرية عند العجوز رحمة (المثل الشعبي / صناعة الفخار / وذلك لأن ظروفها الاجتماعية جعلتها على صلة بين الجيلين زمن الاجداد (الماضي) وزمن الحاضر (الجيل المتجدد) أو بتعبيرها (ماقبل وأثناء الاستعمار)، و (مابعد الاستقلال) اضافة الى أنها تحمل ذاكرة القرية (الجزائر) لأنها أنثى دلالة (الخصب) وكونها محببة من طرف الجميع لأنها «أم»، أما الراعي رابح فانه لايمتلك هذه الوسائل وانما الاداة التي يستعملها هي (الناى) منطلقا كذلك من ظروفه الاقتصادية والاجتماعية، الطبقية، لأن مجتمعنا الرعوى الريفي لا يسمح للمرأةباستعمال هذه الوسيلة، وهذا العمل لايقوم به الا الرجل ولذلك

هيأ له الكاتب جو استعماله، ونجد بأن رابح قد عبر من خلال ناية على المشاعر نفسها التي أرادت العجوز رحمة أن تثيرها في دواخل الانسان ومشاعره.

ومن هذا المنطلق أصل الى أن توظيف التراث الشعبي حتى وان تغيرت أشكاله، ووسائله الا أنه يؤدي الرسالة نفسها، بتفاوت في طريقة الاداء، ودلالة كل نوع تراثي، وكذلك حسب مقدرة الكاتب على استخدامه.

لهذه الأسباب ندرك بأن عبد الحميد بن هدوقة، كان يسعى من وراء استخدام هذه التعابير المتباينة - والتي يربط بينها باعثها الشعبي - أن يلصق كل نوع بفئة اجتماعية لها خصوصيات ذلك النوع، بدرجة عالية من الادراك الفني لهذا التوظيف، وذلك لأنه عرف بحسه الشاعر كيف تصاغ الأشياء التي تربط المجتمع بزمنية (الماضي والحاضر) ووسائل استخدامها، لأنها لايمكن أن تكون بعيدة كا البعد عن هذه الطبقات التي صاغتها في الماضي وتعيد تجديدها في الحاضر.

(هم الشعب، هؤلاء الفقراء . . آه لويعرفون فقط قوتهم الحقيقية .) (18)

ان الذى وقف على حقيقة الشعب هو الكاتب وليس شخوصه، والذى نفذ الى أحاسيس العجوز رحمة، ويصوغها فخارا جيدا وكلاما حكيما ويصل كذلك الى أغوار الراعي رابح، وينفث من خلاله في روح الناى فيحييه، ويحمله أجمل أغاني البادية والارياف ليعبر عن تعاسة قرية ريح الجنوب.

ان حقيقة الشعب تكمن في هذا التراث الفني والذى جعل له الكاتب مكانة مرموقة في نصه، حيث جعلنا نحبه وتتعاطف معه من خلال شخوصه المتمثلين في العجوز رحمة، وخيرة الواقعة تحت اضطهاد ابن القاضي ونفيسة حبيسة الدار، وأم رابح المرأة (البكماء) دلالة الصوت الحبيس الذي لا يسمع من طرف المجتمع، ان صوت الناى كان يعذب نفيسة كثيرا بل أصبحت تترقب أوقاته اتتضوى بصوته الفاجع، وتسمع أناته الجميلة وكأنه يسليها ويفرج عن كربها، وأحزانها، ودواخلها.

وتجدر الاشارة الى أن الكاتب قد فرّق بين نوعين من التراث الشعبي اذ جعل أحدهما ايجابيا، وهو ماحاولنا التحدث عنه، وجعل الثاني سلبيا، فندد به داخليا، وترك القاريء يمجه، ويحس بأنه ظاهرة مرضية في المجتمع وذلك حين صوره في اعتقاد الناس في نفع الميت عند التصدق عليه، ووضع آنية على قبره، واقامة الفدية، والاعتقاد في الجن، والاعتقاد في الشيطان، واصابة الانسان بها وتطهيرجسده منها عن طريق قراءة التمائم والاحجبة، وذبح الذبائح واقامة الحضرة طلبا لنزول المطر، والايمان بقداسة القهوة، وغير ذلك من المعتقدات والخرافات التي توحي بسذاجة عقل الريفي المؤمن بالقوى الغيبية الخفية (للأرواح) والتي تقف وراء الأزمات الخطيرة التي تلم به كالمرض النفسي وحتى الجسدى، والموت والقحط (19).

لقد سخر الكاتب من هذه المعتقدات الخرافية بحيث جعل نفيسة تضحك أثناء مرضها، رغم اصرار والديها على احضار من يخرج الجن من جسدها، ويسخر كذلك من هؤلاء الذين يرسخون هذه الاعتقادات في عقول الناس والذين يسميهم أهل القرية(بالعلماء) وهم أصحاب التعاويذ والرقي، وغير ذلك من المعتقدات الشعبية البسيطة الساذجة.

ولمحاولة تقريب (المثل الشعبي) المستلم داخل

لنص من بيئة قرية ريع الجنوب وأهلها، نعمد الى وضع جدول توضيحي لأهم الموضوعات التي حاول الكاتب أن يستنبطها من محموليته.

استعان النص بعشرة أمثال شعبية، تراوح مضمونها من حالة الى أخرى حسب ما يناسب المشهد، وجاءت كالتالي :

1) **التجربة:** أصدرت العجوز رحمة هذا المثل الشعبي وهي تنصح نفيسة ، وتخبرها عن معاناتها القاسية، لتثبت لها بأن صاحب المشكلة مهما كانت خطورتها، هو الذي يعرف أسرار حلها، ولاأحد غيره يستطيع معالجتها وتفهمها، وأن التجربة التي مر بها الانسان علمته ذلك، فهو حين يعاني ويقاسي يتعلم.

2) **الايمان بالقدر:** جاء هذا المثل الشعبي مكملا لفكرة الأول، لأنه صدر عن العجوز رحمة، فبعد أن أكدت كبر سنها، ها هي تعلن نهايتها الحتمية، المنتظرة، والتي هي بيد الغيب، لايعرف عنها شيئا كذلك يدل على عجز الانسان (نستناو الموت) ننتظر القدر الذي لاتعلمه ورغم ذلك (ناكلو القوت) / الحاضر/ التصادم بين الزمنين، الحاضر والمستقبل، فأما الأول فمعلوم بتعاسته لأن / القوت / القليل، الفقر أما المستقبل فأتعس، / الموت / الفناء النهاية / والانسان موزع بين زمانين شقيين.

3) **السلوك:** صدر هذا المثل هو الأخر عن العجوز رحمة، أثناء حديثها عن القهوة، واكنه يقال على عكس الصيغة التي ظهر عليها، ونصه : (هي بيضاء وأفعالها سود) عن المرأة الحقود الشريرة الافعال، التي تعلن مكرها وغيرتها، وتظهر سلوكها السيئ أمام خصمها، فيأتي المثل الشعبي تعجبا في سلوكها ،وأخلاقها السيئة.

4) **المحبة:** وهومن الأمثال الشعبية الشائعة، والتي تقال في جميع المناسبات لتبرير الزيارات المفاجئة، وتلطيف جو الاستقبال غير المرغوب فيه، أصدرته العجوز رحمة هو الآخر لتثبت النفيسة بأن حبها لهم (عائلة نفيسة) هو الذي جعلها تقوم بهذه الزيارة الخاطفة غير المنتظرة منهم، أما صيغته المتداولة فهي كالتالي : (ماتمشي الرجل، الا حيث يحب القلب) ويستعمل في بعض المناطق ب (لا) عوض (ما).

5) **التقلبات:** وصيغته (كل بلاد ومقاييسه) أي تقلبات الأمور ويحمل المعنى نفسه للمثل الشعبي (كل بلاد وارطالها) طبائعها و /المقاييس/ هي الطبائع والسلوكات التي يسلكها القوم في حياتهم الخاصة، وتصرفاتهم، بثته العجوز رحمة لنفيسة عندما حضرت الأكل،فلكي لا تخرج مشاعرها وتشعرها بأن ما أنجزته جيد وشهي قالت المثل الشعبي، موجزة الحديث حول أنواع الاطعمة وأصنافها.

6) **الطباع:** يصدر المثل الشعبي عن الانسان الذي يزور بلدا له خصوصيات قومه وطباعهم، وقد صدر هو الآخر عن العجوز رحمة ولكن باثه الحقيقي في النص هو الشيخ المسن، متوجها به الى شاب عائد من فرنسا، حيث يقول له (تبدلت الارطال) أي طبائع الناس لأنه يدرك بأن الشاب كان في فرنسا، داخل مجتمع آخر، ليس مثل مجتمع قرية ريح الجنوب، له تقاليد وعادات مخالفقلا كان عليه أثناء تلقي المثل الشعبي، وكذلك تغير طباع الناس، تبعا لتبدل الحالة والاوضاع العامة، استذكارا لجيله الذي بدأ في الانقراض.

7) **الفرح:** صيغة المثل الشعبي : (اذا شبعت الكرش تقول للراس غني لي) ، بثه رجل حضر حفل

العرس، ربما كان جائعا، وبعد شبعه أراد اقناع الحضور بضرورة (الفرح) بعد الأكل، استلهمه الكاتب ليجعله مرتكزا فنيا في سير الحدث العام للرواية، فهو يريد عرض ساعات فرح أهل القرية، بعد أن أطلعنا على أحزانهم وتعاستهم، وكان عليه أن يجد مبرراً لهذا الفرح، فلجأ الى المثل الشعبي، والذى يدل مضمونه على أن البطن الفارغة لايمكنها التفكير في الغناء، ولا في مايمت بصلة الى الفرح.

8) **الاختلاف:** صيغته (أنا في واد وأنت في واد) يصدره الانسان الذى يختلف مع أخر في كل شيء، لا في المبادىء ولا في الأهداف . . وهو ما حدث بين ابن القاضي، ومالك، فكل مايتصوره مالك مفيدا يراه ابن القاضي غير ذلك، وهو اختلاف طبقي في الأصل، صار تنازعا في الافكار والمبادىء وقد صدر عن ابن القاضي، عندما وجد الفرصة سانحة أمام مالك الذى كان عدوا له في وجهة النظر.

9) **المعاملة بالمثل:** (اليوم عندي وغدوعندك) لعله من أهم الأمثال تداولا بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، والأكثر انتشارا لتحمله لمعان عديدة من أهمها مايلي :

1) اذا ساعدتني اليوم، أساعدك غدا.
2) اذا جئتني اليوم، أجيئك غدا.
3) اذا تركتني، ولم تساعدني، سأعاملك بالمثل.

وقد أصدره رجل عادي متوجها به الى ابن القاضي، من باب النصح، وكأنه حريص على مصلة الرجل.

10) **التربة الصالحة:** صيغة المثل الشعبي كما يلي : (الولد الصالح مثل الأرض الصالحة،ان لم تربحك الربح الكثير، فلن تخسرك) يقال في حق الرجل الذى أتعبته تربية أولاده.، ولم يحصل منهم على منفعة تذكر بعد مدة، ولكن بمرور الوقت، قد ينجحون في حياتهم ويعودون عليه بالنفع وقد صدر عن (أب) المعلم الذى كان محط حسد الكثير من أهل القرية، ومع ذلك كان أبوه يقول هذا المثل الشعبي لكل من يسأله عن ابنه.

لسنا هنا في صدد شرح مضامين ومعاني الأمثال الشعبية المستخدمة في الرواية، ولكننا حاولنا ابلاغ الفكرة التي سعت الشخصيات الى توصيلها الى المتلقي داخل النص، وخارجه، وذلك لنربط بين الشبكة العامة التي استعملت لهذا الغرض، ولتوضيح هذه الفكرة سنعمد الى رسم شكل يساعد على تصور الشبكة المعلوماتية لتداخل الرسالة المحملة للمثل الشعبي.

ويمكن اجمالها (هذه العلاقات الناشئة بين الشخصيات) من خلال استعمالها للموروث الشعبي بواسطة البث المستعمل في الشكل (02) في كونها مرتكزا فنيا يساعد على تعميق التضامن، وفي الوقت نفسه يسهم في اعطاء البعد الجمالي لبناء النص.

ومن الأمثال العربية الواردة في النص، ثلاثة هي :

1) ضرب عصفورين بحجر. ص 46
2) لاتكن حلوا فتبلع، ولامرا فتدفع. ص 28
3) من لايحدثه قلبه لايفيد تذكيره. ص28.

ان هذه الأمثال العربية لم تصدر بعفوية من طرف شخصيات أثناء حوار أو مونولوج، وانما جاءت داخل سياق عام نسجله على الكاتب، وهو أن الاتيان بالافكار العميقة المفلسفة على لسان الشخصيات المثقفة الواعية شيئ طبيعي ومحبب الى النفوس، بل مطلوب في الأعمال الأدبية ولكنه شيء غير مقبول ولامنطقي على لسان الشخصيات الشعبية عديمة الثقافة الكافية التي تؤهلها الى التفلسف، وهو كذلك دلالة على أن الشخصيات كانت مجرد (دمى) بيد الكاتب، يحركها ويتحكم في كلامها، ويتخذها مجرد أدوات للتعبير عن أفكاره الفلسفية ومواقفه من الحياة، وهو شيء معيب لأنه يضع الشخصيات المتخلفة بطبعها ومكانتها الاجتماعية ومطامحها في مستوى واحد

من التفكير (20) مع من هو مثقف فعلي وواع بأمور الفلسفة والتفكير، وخاصة عندما يتعلق الأمر بأبسط الشخصيات في النص، فالمثل العربي (ضرب عصفورين بحجر) صدر عن شيخ أمي صاحب مقهى القرية، أثناء لعبة (الدومينو) الشعبية قال هذا المثل لمجموعة من البسطاء كانوا يلعبون معه ليشرح لهم فكرة بمعنى المثل.

أما فيما يتعلق بالمثلين : (لاتكن حلوا فتبلع، ولامرا فتدفع) و (مالا يحدثه قلبه، لايفيد تذكيره) فقد صدر عن خبيرة أم نفيسة، وجهتهما للعجوز رحمة، وسبق وأن عرفنا المستوى الفكرى الذى ظهرت عليه خبيرة في الرواية، فهل يمكن أن تصدر امرأة من مستوي خبيرة هذه الأمثال العربية السائرة ؟ قد يكون معقولا لو أصدر المعلم كلاما مثل هذا..!

وحتى ولو افترضنا أن هذه الأمثال العربية قد صدرت عن باث........ للمتلقي في مستواه العلمي والفكرى، فاننا نعتقد أن موضوع الرواية كما سبقت الاشارة، لايناسب هذا المستوى الثقافي، لأننا أمام سكان قرية ريح الجنوب الريفية التي يؤمن أهلها بالخرافات القائمة حول الجن ويطلبون الاستشفاء عند صاحب التمائم و(الحروز) فلا يمكن أن يستقيم في أذهاننا الا المثل الشعبي، الذى سهل معناه،وألفته الآذان، وجرت لغتة على ألسنتهم دون استعصاء.

ان الاستنتاجات الجزئية التي يمكن أن نسجلها في نهاية هذا........ بخصوص عملية توظيف واستلهام الأمثال الشعبية، لاضفاء خصائص الواقع التي تحركت داخله شخصيات الرواية، ولتكون معبرة بصدق عن جوها الطبيعي والحميمي، أصدرت المثل الشعبي الذى برزت صورته بالشكل التالي

1) انه مناسب لحياة أهل القرية وبداوتهم.
2) دال على سذاجتهم في التفكير، والتعامل.
3) يقال لاسداء النصح من الأكبر الى الأصغر، ومن العارف الى الذى لايعرف، ومن الشيخ الى الشاب، وهكذا.

المراجع:

1) عبد الحميد بن هدوقة. ريح الجنوب. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الطبعة الثانية، 1975 الجزائر.
2) أنظر: د. عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1978. ص 99
3) د. محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام. ص17
4) م.ن. ص 179.
5) أنظر: د. محمد مصايف. الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام ص. 179
6) الرواية : ص. 53
7) الرواية : ص. 47
8)(توظيف التراث في الرواية الجزائرية)عبد الحميد بورايو (دراسة) مجلة (أمال)
العددان 52 51، 198 ،ص10.
9) الرواية :ص. 53.
10) الرواية :ص. 60.
11) الرواية :ص.16.
12) أنظر: محمد الطيب عقاب.(الأواني الفخارية الاسلامية) ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الاولى 1984 الجزائر. ص 44
13) الرواية :ص 61.
14) المصدر والصفحة.
15) الرواية :ص.17.
16) الرواية :ص 31
17) الرواية :ص 102
18) الرواية - ص. 110
19) الشكل (01) هو شكل توضيحي لتأثير (التراث الشعبي) /الماضي/ في الحاضر والمستقبل، وكون الزمنين الأخيرين مجرد (صدى) له. - الرواية : ص. 181.
20) أنظر: (توظيف التراث الشعبي في الرواية) /دراسة/ لعبد الحميد بورايو. سبق ذكره. ص 110

بوشوشة بن جمعة

الجازية والدراويش

جزائر الاستقلال وأسئلة المصير

إن بدت هذه الرواية شبيهة - من حيث المضمون - بنصي "ريح الجنوب"[2] و"نهاية الأمس" [3]، من خلال طرحها لإشكالية الأرض والإقطاع وما ينبثق عنها من صراع بين ما هو ممكن واقعيا وماهو مستحيل واستشرافها -في السياق ذاته - للدور الذي يمكن أن تضطلع به المرأة في بناء جزائر الاستقلال ونحت ملامحها العصرية، فإنها تختلف عنهما كثيرا من ناحية الشكل والخطاب وصيغة السردية وتمثل تحولا نوعيا في تجربة الكاتب عبد الحميد بن هدوقة الأدبية من الواقعية التقليدية إلى كتابة باحثة يسكنها هاجس التجريب من خلال مغامرة الشكل التي تجسدت في التعامل مع التراث وتوظيف عناصر أساسية منه وقد تمثل هذا المسعى في الاشتغال على السيرة الهلالية وتجاوزها إلى الأسطر، للتعبير عن شواغل الكاتب التي أفرزتها جملة التحولات التي كانت تشهدها جزائر السبعينات في مختلف بنياتها والكشف عن مواقفه من تلك المتغيرات الجديدة، في صياغة تزاوج بين الواقع والرمز إلى حد التداخل والتماهي وإلى درجة يعسر معها تحديد تخوم كل من الحقيقة والخيال.

التاريخي ممثلا في السيرة الهلالية وبالأساس شخصية الجازية والواقعي مجسدا في جزائر السبعينات وإشكالية تحديثها.

ويؤكد الكاتب ذاته هذا التحول الذي تمثله هذه الرواية في المسار تجربته الأدبية القصصية منها والروائية أساسا، فيقول: "قبل الجازية كنت أكتب بطريقة تقليدية إلى حد ّما، مراعيا أن ذلك كان أكثر ملاءمة للقارئ الجزائري في تلك المرحلة، وت

كان بعض النقاد يظنون أن ذلك قصور مني، كما أن هناك من يتهم اللغة العربية بأنها لا تمنح الفرصة للأساليب الحديثة في صياغة أو بناء الرواية ولقد أحببت أن أبرهن أن اللغة العربية يمكن أن توفر قالبا حديثا لا يقل -إن لم يتفوق - على الرواية الحديثة في أروبا، والتي رغم تقدمها في الشكل تفتقر إلى موضوع أو قضية، أما أنا فأكتب رواية تحمل قضية"[4].

ويقترن هذا التحول النوعي في ممارسة الكتابة الروائية عند ابن هدوقة في هذه الرواية بعودته إلى التراث ، وقيامه بتوظيف شخصية الجازية أساسا دون غيرها من المكونات التي تشكل عوالم سيرة بني هلال وهذا ما أضفى ميسما خاصا على نص "الجازية والدراويش" من خلال تجاور التاريخي والواقعي وتحاورهما، فضلا عن تزاوج الحقيقة والرمز وما أسهم في إنتاج نص جديد يتمثل السيرة الهلالية ولكنه يتجاوزها من خلال ما يضفيه على جازية بني هلال من أبعاد ودلالات حديثة تتصل بالزمن الحاضر: جزائرالاستقلال.

1- في حداثة الشكل الروائي:

تتجلّى حداثة رواية "الجازية والدراويش" في، بنية شكلها قبل موضوعات متنها، إذ بدل أن يعمد الكاتب إلى تقسيم روايته إلى فصول تحمل أرقاما أو عناوين بينة، قسمها إلى أزمنة:

"قبل ميلاد الزمن

قبل ميلاد الزمن كان الجبل

وكانت العين

وكان الصفصاف

***

ومع ميلاد الزمن:

ولدت الجازية

والدراويش

و"السبعة"

والرعاة

والشامبيط

وهكذا بدأت القصة..."[5]

والواقع أن الرواية تبدأ "مع ميلاد الزمن" الذي تزامن وميلاد الجازية الشخصية التاريخية والتراثية الموظفة، فجاءت الرواية مجزأة إلى أربعة أقسام، كل قسم منها ينضوي تحته زمن

يجسد الأول فضاء السجن، وهو يحيل على الماضي لانبنائه على الاستذكار الذي يتولى سرد وقائعه السجين الطيب بن الأخضر الجبايلي، خطيب الجازية والمتهم بقتل الأحمر أحد الطلبة المتطوعين الذي تجاسر على مراقصة خطيبته الجازية أثناء انتظام الزردة التي أقامها أهالي الدشرة احتفاء بقدم هؤلاء الطلبة.. وتسرد أحداث هذا الزمن الأول في شيء من التداعي من الزنزانة، فأصبح التذكر نوعا من الممارسة المسلية تخفف وطأة المعاناة النفسية التي يكابدها الطيب في هذا السجن الرهيب: يقول مثلا:"... تتراكم الذكريات في نفسي.

تضج أمامي القرية والصفصاف والعين والفتيات. جامع السبعة والدراويش. الطالب صاحب الحلم الأحمر والجازية! [6]..."أرى أمي التي تتكلم مع أبي بلا صوت أمام أبي أري مناجل

الفلاحين والدراويش، أرى الشامبيط يأتي إلى الدشرة مع المتطوعين.

م أراه يقودني إلى الدرك، يضع الدرك القيد في يدي. ويقول: القانون! القيد قانون"[7].

أما الزمن الثاني، فتجسده فضاءات أكثر انفتاحا وكثافة من حيث الحوادث التي تجد بها ويقترن بالزمن الحاضر ويستشرف في الآن ذاته الزمن الآتي من خلال الحلم. تتولّى السرد فيه الذات الكاتبة، مداره الدشرة والقرية ومداه، المهجر. وهو يصور بؤس الأهالي المادي، ويكشف عن مظاهر تخلفهم الفكري والحضاري، في ظل سيادة العادات والتقاليد المتقادمة وتواصل هيمنة كل من الخرافة والأسطورة.

وتعكس هذه البنية المزدوجة للزمن جدلية العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر والصراع بين الأصيل والمعاصر من أنواع القيم ومناحي الفكر، وممارسة الواقع، وهذا ما يفصح عنه الكاتب على لسان الطيب السجين:"لم أكن مؤمنا بشيء، تلك كانت مصيبتي، لم أكن من أهل المستقبل، كنت الصفر الذي تلتقي فيه الأزمنة"[8]. وهو ما يكشف عن أزمنة الكاتب النفسية والإيديولوجية وهو يمارس كتابة هذه الرواية، ويبلورها أكثر قوله الذي يفصح عن خلفية اختياره مثل هذه البنية الشكلية لروايته:"وفي الواقع فإنني أحببت أن أشير بطريقة هذا البناء في الرواية الى الهدف الأساسي وهو تفسير الحاضر بالماضي وتداخلهما.

فهذه الطريقة أيضا تجعل الرواية أشبه بلوحة مكونة من خطوط متوازية، ومتقاطعة وتتدخل الخطوط والألوان مع نمو الرواية حتى تكتمل اللوحة وكما أنّ مشاهد اللوحة يراها كلّها في لحظة واحدة... بدايتها ونهايتها، ومن خلال هذه النهاية يزداد تفهما ووعيا بالبداية. كل هذا تعبير عن التداخل بين الماضي والحاضر..."[9].

ثم إن فضاءات المكان في الرواية تتعدد وتتنوع، لتكتسب بذلك غنى دلاليا يكثف أبعادها الرمزية إلى جانب ما تتوفر عليه من علامات وجود واقعي.

فقد اختار الكاتب لأحداث روايته فضاءات أسهمت مجتمعة -وإن بدت في النص منفصلة - في نسج البنية الدرامية من خلال ما يقوم بينهما من تقابل وما يجد فيها من صراع ففضاء السجن يمثل فضاء التجربة وما يلونها من معاناة، وكذلك فضاء التذكر، حيث يشحذ الطيب ذاكرته كي تنبش في كل ثنايا الماضي المحزن منها والمفرح وهو قليل، ولذلك فهو يقترن بالزمن الماضي الذي ينبعث في الحاضر. وقد حدّده الكاتب بالزمن الأول، الذي يمارس فيه الطيب الحلم مع التذكر، ثم إن هذا الفضاء يمثل الموقع الذي تنطلق منه أحداث الرواية من خلال فعل الإستذكار وتجليات الحلم وهو يوحي بالإجبار والإنغلاق ومن ثمة غياب الحرية والانقطاع عن العالم الخارجي ليجسد قهر الذات وامتهان الجسد. وهو بذلك ينهض مقابلا لفضاءات الدشرة والقرية الجديدة التي تتميز بالحرية والانفتاح - على الأقل الطبيعي - لتمثل في الواقع فضاء سجنيا تؤشر له عديد العلامات النصية التي تؤكد مظاهر الانغلاق على العالم الخارجي والانقطاع علي حركة التاريخ من خلال التشبث بالموروث من العادات والتقاليد، وتكريس العقلية الخرافية التي تتزاوج والأسطورة "حاكم السجن واحد في كل مكان. والسجن واحد في كل مكان! ما الفرق بين القرية

والسجن؟ الشامبيط هناك والحارس هنا..."[10].

ويسم الإطلاق تسمية كل الدشرة والقرية ليجعل منهما الفضاء النمطي للريف الجزائري. فقد ركز الكاتب على وصف الموقع الجغرافي وبعض الخصائص الطبيعية والجيولوجية والعمرانية، مما كشف أبعاد الرمزية والدلالية، فوجدها في "رأس جبل" يشير إلى الشموخ، بينما يوحي الصفصاف والعين بالخصب والحياة، في حين يرمز "جامع السبعة" إلى التراث الديني والعقائدي الذي يلونه العجائبي من خلال عوالم الخرافة والأسطورة، لتفيد الدور الواطنة في النهاية بؤس الأهلي وشظف عيشهم وبذلك فإن الدلالة الرمزية تطغى على البعد الواقعي للدشرة تلك القلعة المنيعة التي "تحمي الفكر والتقاليد والعادات وتمثل الأصالة وتجسدها في اعتزاز - هي قريبة من الأفق تتعالى على السهل، وتسخر من المدينة إلى حد الإشفاق عليها. القرية ليست مكانا أو عنصرا من مكان. شخصية من شخصيات الرواية"[11] فهي منشدة إلى الماضي مجسدة بذلك الجزائر التي يهيمن عليها الفكر الغيبي، المنغلق على حركة التاريخ والواقع وتسكنه الخرافة والأسطورة من خلال ممارسات الشعوذة التي يقوم بها الدراويش ويصدقها الأهالي عن طريق الإيمان بكرامة الأولياء، والنذر لهم وإقامة الزردة والحضرة التماسا لرضاهم وهي طقوس يمارسها مجتمع الأهالي في ساحة القرية للفرحة أو لاشباع فضول ، حيث تقام حلقات الرقص الصوفي ويتم تنبؤ الدراويش بما سيحدث وتبلغ الحركة مداها الأقصى في الحضرة فتنتاب الدراويش والراقصين حالة ذهول وغيبوبة تصل حدود اللامحسوس من خلال لعق المناجل الحمراء.

تنهض القرية الجديدة التي يعمل الشامبيط والحكومة على نقل أهالي الدشرة إليها، مقابلا لهذه الأخيرة التي سيتم بناء سد مكانها. وهي في الواقع قرية خيالية صنعتها أحلام الشامبيط لكي يقضي بها مآربه إذ لم تتجسد في الواقع بعد أن تبين عدم صلاحية موقعها من خلال التقرير السري الذي أرسل به الطالب الأحمر إلى الحكومة قبل موته، ومن ثمة فهي عبارة عن وهم أو أكذوبة عمد إليها الشامبيط وأنصاره لخداع القرويين البسطاء من جهة وخدمة مصالحهم من جهة ثانية وهي بذلك تمثل القرية النموذج الذي يطلب فلا يدرك، هي نموذج الدشرة بكل ماضيها ومستقبلها:"قريتنا القديمة معتمة دوما بالضباب تنعدم فيها الرؤية" [12].

2- شخصية الجازية: جدل السيرة والرواية أو تداخل التاريخ والواقع

تهيمن شخصية الجازية على عالم الرواية من خلال حضورها الفاعل في فضاءاتها وتأثيرها المباشر في شخوصها، وتمثيلها مدار أحداثها. فكل فضاء تحل به يشهد التحول والتغيير وكل شخصية تلتقي بها تترك فيها عميق الأثر وتمثل انعطافة لها في مسار وجودها وأخيرا فكل حدث يجد إلا وكان بشاته منها وعودته إليها بعد أن يكون قد فعل في الآخر.

ويبدو أن كاتب الرواية قد عمد في رسمه لملامح صورة الجازية الأساسية وما يميز شخصيتها من سمات مفيدة تشترك في عرضها الروايات المتعددة والمتنوعة للسيرة الهلالية إلى المحافظة على اكتمال المعالم التي اقترنت بشخصية الجازية وجعلتها الرواية الشفوية ترقى إلى حد الخرافة وتدرك مصاف الأسطورة من خلال ما نسجته حولها من حكايات تجاوزت الواقعي إلى العجائبي، وما

نسبته إليها من أفعال تتخطى حدود قدرة الفرد لتقترن بالخارق ويتجلى منزع توظيف الكاتب لمكونات صورة الجازية كما تمثلت في التراث الشفوي والمدون على حد السواء في تأكيده على عراقة النسب ونقائه، وتجليات الجمال والفتنة والإغراء وما تمارسه في الآخر من أثر يكون مبعث غيرة وتنافس وصراع بغية الضفر بها.

غير أن الكاتب عمد - في ذات الوقت - وهو يبعث شخصية الجازية إلي أن يضفي عليها ميسم الحداثة والمعاصرة من خلال ما حملها إياه من أبعاد جعلتها تتجاوز المدى التاريخي إلى أفق واقعي تجسده جزائر الاستقلال، وهو ما سيحيل وجوه التاريخي التراثي إلى رمز تتكشف أبعاده ودلالاته عبر مسار الرواية، وذلك من خلال جدلية التاريخي والمعاصر، الواقعي والمتخيل، الجمالي والسياسي.

فسيرة الجازية في الرواية تتقاطع في أكثر من علامة بارزة وسيرة جازية بني هلال، غير أنها تنتهي إلى تجاوزها ومن ثمة الاختلاف عنها اعتبارا لما حملته من سمات معاصرة، أهلتها كي تشكل عوالم سيرة جديدة، تقترن بواقع الجزائر المعاصر زمن الاستقلال دون أن تقطع صلتها بسيرة الجازية الأصل.

فالجازية، كما يعرضها المتن الروائي، ذات أصل عريق، ونسب نقي، رفيع، منه تستمد الشرف والمجد، فهي"بنت أصل، أبوها شهيد عظيم، أمها صالحة..."[13].

"ماتت أم الجازية قبل الوضع

أبوها لم يعد من الحرب

رفاقه قالوا، قتل بألف بندقية!

لم يكن شخصا، كان شعبا!

كلهم يعرفون متى استشهد. لكنهم لا يعرفون قبره. لم يدفن في

الأرض، دفن في حناجر الطيور!"[14]

انقضت طفولة الجازية دون أن يعرف أحد كيف، حيث تولت تربيتها إحدى القرويات الفضليات عائشة بنت منصور: "مناضلة كبيرة ومجاهدة، كجداتها الصالحات، يعرف نضالها وجهادها العدو والصديق" [15].

وكان ظهورها فجأة في إحدى الأماسي عندما شاهد أهالي الدشرة فتاة عائدة من العين مع النساء ذات حسن لا مثيل له:"كم هي جميلة الجازية!

هي الجمال تجلى في أبدع مكوناته!.. إن جمالها مخيف!إذا ابتسمت يهتز الوجدان إليها!وإذا تكلمت تنفتح النفس كلية لاحتضان كل ذبذبات صوتها"[16]

وهكذا علق بها الجميع وسعوا إلى نيل رضاها طمعا في الظفر بها، فمثلت بذلك مدار تنافسهم ومثار صراعهم أزواجا حراما. وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له"... ثم يمر زمان لا شمس فيه، يشبه الليل ولبس ليلا. أعيش أزمانه واحدة واحدة، ثم أتزوج بعدها. يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام. أتزوج زَوجا يشهده كل دراويش الدنيا"[17]

وفي الواقع، فإن أحداث الرواية ووقائعها تؤكد إلى حد كبير صدق هذه النبوءة وذلك من خلال مختلف العلاقات التي ربطت شخوص الرواية بالجازية وما انتهت إليه من مصائر دراميه في الأغلب. وهي العلاقات التي أسهمت مجتمعة ومتفاعلة في إغناء الأبعاد الدلالية لشخصية

الجازية وتكشف ظلالها الرمزية، خاصة إذا ما أدركنا أن كل تلك الشخوص تدور في فلك الجازية، ويقدم كل منها رؤية خاصة لها وإن كان المقصد مشتركا عند جميعها وهو الاقتران بالجازية، التي تجاوزت أصداء شهرتها تخوم الدشرة إلى المهجر.

فالطيب تقابله الجازية كتمثال ضخم، يملأ الفضاء"[18]، وهي تقترن في نظره بالحياة وتمثل بذلك اكتمال الوجود إذ هي "ليست قيمة. هي شيء آخر هي مجموعة من القيم والرذائل. هي برمتها"[19]

يقبل التقدم إلى خطبتها بعد تردد، وإلحاح أبيه الأخضر الجبائلي عليه ب"أن الزواج من الجازية شيء لا بد منه..هذا الزواج مسؤولية نحونا ونحو الدشرة"[20]. وتقبل الجازية به زوجا مع إبدائها بعض المخاوف عليه:"أقبل زوجا ابن عمي الأخضر. لكن أخشى عليه من دسائس الجلي تارة والخفي أخرى: "كل الناس حلمون بها لكنهم يرهبونه، إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية"[21]لذلك كان الجميع ينسج عنها الحكايات إرضاء لأهوائه ورغباته، فانتقلت بسرعة تفوق التقدير" من الألسنة إلى الخيال الرحب، وأصبحت أسطورة" [22] بعد أن "أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق كل ما شاع من ظواهر حول الجازية الهلالية" [23]وأصبحت بذلك موضوع تمجيد الأهالي والذي تستمد منه قيمتها وانضافت إلى أساطير الدشرة التي تتمثل في السبعة والدراويش والصفصاف، حيث "كانت غريبة الأطوار، لا تستقر على حال. عيونها تعد وتتوعد!بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من

السدم. لكنها كالنور قربها محرق" [24]، فكانت لذلك مصدر رغبة ورهبة، إقدام وإحجام، صعبة المنال وعسيرة الرضى، جعلت الجميع يدورون في فلكها ويحلمون بها، دون أن يضفروا منها بطائل.

تكشف عن مأساتها التي أطلعتها نهوة العرافة عليها، في قولها:"مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت منظور... جاءت إلى البيت، وأنا صغيرة امرأة غريبة الأطوار تقرأ اليد، أنبأتني أنني أكل عشبة تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد، تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه حلالا، وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين.سيكونون الآخرين، كلهم يريدونني لغاية، لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج.

هم تجار وسماسرة أكثر منهم خطابا"[25]. وينغلق أفق العلاقة بدخول الطيب السجن بعد أن اتهم بقتل الطالب الأحمر الذي راقص خطيبته الجازية في الحضرة، ودنس بذلك الشرف في منظور العرف والعادة فكان الأخذ بالثأر محوا للعار.

أما العائد الذي رجع من المهجر إلى الدشرة ليتزوج بالجازية بعد أن بلغته أصداء جمالها وما نسج حولها من حكايات ذات طابع خرافي وأسطوري، فتقترن في إدراكه بالحلم الخرافي والأسطوري ويكون هو العالم.

"إنها الجازية الحلم الذي جاء به من آخر الدنيا" [26] وهو الحلم الذي يشاركه فيه كل أهالي الدشرة، فهي"الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد!هي حمامة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها"[27].

ولما كانت "الأحلام لا تتحقق لكل الناس" [28]، فقد كانت الجازية الحلم الذي استعصى عليه تحقيقه إذ تعذرت عليه حتى رؤيتها بعد أن توهم أن التي كان يلتقي بها في بيت العجوز عائشة بنت

منصور هي الجازية، ولكنها لم تكن في حقيقة الأمر إلا واحدا من الرعاة تنكر في زي امرأة جميلة دفاعا منه عن الجازية، لكن دون جدوى، فيتيقن أن الجازية ليست واقعا، إنما هي " أسطورة من الأساطير لا أكثر"[29]، وأن الجازية التي سمع عنها وهو بالمهجر، غير الجازية التي يتحدث الناس عنها في الدشرة، فقبل أن يحل بالدشرة"كانت الجازية تحيا في نفسه بشكل مكثف لكنها بقيت في مستوى الفكرة والحلم. أما كحقيقة فقد اتخذت شكلا لها في شخصية حجيلة!"[30] ابنة الأخضر وأخت الطيب، فيختارها زوجة وحبيبة لأنها"حياة وليست حلما، وهي واقع يتنفس حبا وقلقا ورغبة وليست مجرد رمز"[31] ودلالة ذلك أنه"يستحيل الاستيلاء على الجزائر مجددا من الخارج، يمكن أن ينال حظه، ولكنه لا يتمكن منها، فالمهاجر الذي يعود إلى وطنه له حظ وأي حظ، ليس اغتراب أو خيبة وإنما تحقيقا كاملا لأهدافه الحقيقية"[32].

وينزع تصور الدراويش للجازية ذات المنزع الخرافي والأسطوري للعائد، فهي في نظرهم "الفتاة الأسطورة في الإباء"[33]، فضلا عن كون"وجهها غريب يتشكل بألف صورة!"[34] وهذا ما جعل تعلقهم بها يرقى إلى مصاف القداسة إذ يدينون لها لأنها أخرجتهم من تقوقعهم وحولت مشاعرهم الدينية ذات المنزع الصوفي إلى حب للوطن وإسهام بناء من أجل إنقاذ الدشرة من الفساد الذي يتمثل في الشمبيط ومن الفناء الذي يتهدد الأهالي في صورة تحولهم إلى القرية الجديدة. وبذلك فقد مثلت الجازية سبيل هؤلاء الدراويش إلى اكتشاف حقيقة واقعهم وامتلاك عناصر الوعي الضرورية والقادرة على تغييره نحو الأفضل بعد أن كانوا منصرفين عن هذا الواقع من خلال ما يمارسونه من أنماط سلوك صوفي وما يعتقدونه من مقومات تفكير غيبي متوارث ومتقادم في الان ذاته وهكذا فإليها يعود الفضل في تحويل هؤلاء الدراويش من السلبية التي طبعت ممارستهم للوجود إلى إيجابية بناءة تسعى إلى تشكيل عوالم أمثل وبذلك فإن "الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة"[35] وهو ما يعلل دفاع والرعاة عنها وحمايتهم لها من كل غريب يسعى إلى الاقتراب منها والفوز بها، فهي في نظرهم"أكثر من امرأة!"[36] بل هي في نظر الأهالي "ليست فتاة هي الحياة .من دخلت داره فاض خيره وعلا نجمه "[37]، فتتمكن من إثارة نخوتهم وحميتهم مستعينة بالدراويش فيتحولون هم أيضا -وشأن الدراويش من السلبية إلى الفاعلية، من خلال قرارهم الدفاع عن أرضهم وتقديم الشكاوي إلى الحكومة حتى تتراجع عن قرار ترحيلهم عن الدشرة إلى القرية الجديدة، "ياويلي السباع تخاف من الكلاب والأعداء صاروا أحباب.

ياويلي الأبطال هربوا والأنذال غلبوا.

ياويلي الساعة جات. واللي ما عاش في الحياة ما يعيش في

الممات..."[38]

وهكذا يتحول احتفال الحضرة إلى حدث حاسم في حياة الدشرة والأهالي ويتخذ أبعادا مأسوية رهيبة تشكل نوعا من البعث الجديد، بعد أن تجاوز الجو"الواقع إلى اللا واقع. كل شيء تضافر على جعله كذلك: الرعود، البروق، الزرنة والبنادير الدراويش والمناجل، الليل، رقص الطالب، حضور الجازية المفاجئ، صيحات الدراويش وبكاؤهم!...لحظات توتر أحس الناس فيها أن الساعة فعلا توشك أن تحل..."[39]...عيون ثرارة

تنفتح في السماء فجأة!يتخلل دفقات المطر برد ضخم، البردة بمقدار بيضة الحجلة!صعق الناس لا ذوا بالجامع يحتمون من المطر والبرد. بينما هرع الآخرون نحو بيوتهم القريبة!اختلط الحابل بالنابل كما يقولون... علت الصرخات والنداءات. البرق يواصل برقه والرعد يواصل رعده. البرد يتواصل سقوطه بشكل رهيب!الأرض ابيضت بالبرد!نسي الناس أنفسهم وراحوا يفكرون في الكارثة التي حلت بهم! الفلاتح والغلال قضت عليها العاصفة!غدا عندمايطلع النهار تصبح الأشجار عارية، يصبح الناس عراة.. كل شيء، سيجره السيل إلى الهاوية، حتى الآمال"[40].

وهي الكارثة التي يعللها أهالي الدشرة بغضب أوليائها الصالحين"السبعة" عليهم لقبوهم الإهانة من غريب، وسكوتهم عن تحديه لهم بمراقصة الجازية ولعق المناجل المحمرة في عقر حرم السبعة!.."[41]

وهذا ماعده الدراويش والأهالي خرقا للمقدس من الشرف وتعديا على الحرمات، قام به الطالب الأحمر المتطوع والذي تمكن دون غيره من سكان الدشرة من الظفر بقلب الجازية ونيل رضاها.فعندما حل هذا الطالب"صاحب الحلم الأحمر"[42]بالدشرة، "زرع فيها الأحلام والزلزال"[43]، إذ لم يفصح للأهالي عن حبه للجازية، بل "تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شموع تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل!"[44]. كان "يملك الجرأة..التي تبني الرجال الفاعلين"[45] "وكانت المأساة عنده أكبر من الحب"[46]، فلم يتردد -وقد احتدمت أجواء الرقص في الحضرة- في أن يجر الجازية إلى الحلقة وسط الدراويش وأن يراقصها بكل عشق وعنفوان"لم يتمكن من رؤية وجهها. همّ بنزع اللثام عن وجهها لكنها نهته!قدم لها منجلا محمى فلعقه!راقصها فراقصته... الجازية والأحمر يزدادان حماسا راقصهما يتخذ حركات غريبة لم تر القرية مثلها قط!...[47]

وبعدأن حلت الكارثة بالدشرة وحولتها إلى دمار. بحث من الغد عن الطالب الأحمر فلم يعثر له على أثر.فقد لقي مصرعه بسبب لحظة تجليه مع الجازية أمام الناس إذ عد الأهالي تجاسره إهانة لهم وخرقا للعادات والتقاليد. وتدنيسا للمقدس، غضب أولياء الدشرة يستحق العقاب ويبادر الشمبيط إلى اتهام الطيب خطيب الجازية بقتل الطالب انتقاما لشرف القبيلة"فألقي به في غياهب السجن. بيد أن المرجح هو أن الجازية هي التي قتلت الأحمر، لأنه تجاوز ماهو ممكن في الواقع الذي يتعامل معه. كان مستقبلا. تصرف بعجلة تفوق إمكانيات الواقع وتصوراته. وتنكشف دلالته المستقبلية عندما تفتح أوراقه التي تركها، ويتم الإطلاع - خاصة - على فحوى التقرير الذي أرسل به إلى الحكومة بعد الدراسة الموضوعية التي قام بها لمشروع السد والقرية الجديد التي يزمع الشامبيط إنجازها. فيتبين أن السد لايصلح لتخزين المياه. وأن مناخ القرية الجديدة موبوء وأرضها معرضة للزلازل، وهو ماجعل الحكومة تعدل عن المشروع لتبقي الأهالي بالدشرة، وهو إبقاء على الهوية وتكريس للإنتماء ف "حيث لاعروق. الهاوية !" (48)

إن إقتران وجود شخوص الرواية بالجازية وخضوع مصائرها لها بالدوران في فلكها. جعل منها الرمز الذي ينزع إلى الغموض حتى التعميم، بل يتصف بالشفافية والوضوح وهو ما يفصح عنه النص من خلال عديد العلامات المبثوثة في مظانه، فيتبين القارىء أن الجازية- الرمز هي الجزائر

المعاصرة، الحديثة العهد بالاستقلال، والباحثة عن المسالك الصحيحة في حاضرها لبناء مستقبلها : جزائر الغد الآخذة بأسباب التمدن والرقي. وهو مايؤكده الكاتب ذاته في قوله:" ترمز الجازية إلى الجزائر، أردت أن أذهب بأسطورة الجازية إلى بعد فني وسياسي من خلال السيرة الروائية. أردت أن أعطيها قاعدة مادية وجدت بالفعل وهي الجازية الشخصية السياسية : رمز الجزائر القاصرة، هذا الشعب الذي لايستشار، وهذا الحكم غير الدستوري الذي يترك شعبا كاملا دوما في حالة قصور قانوني يتصرف في أمره لأنه ليس في مستوى مسؤوليته. أردت أن أكذب كلام قارئة الكفّ، وأقول: ليس صحيحا، الشعب ليس قاصرا (49). وهو مايبرر إعطاء الكاتب المؤلف لشخصية الجازية التارخية والتراثية دلالات جديدة يغلب عليها اللون السياسي، وذلك من خلال نقد أنظمة الحكم غير الدستورية التي تتالت على جزائر الاستقلال وتعرية خفاياها للكشف عن حقيقة ممارساتها.

ثم إن الجازية تجسد في الرواية ذلك الحلم المتكامل الذي يسكن جميع أهالي القرية ويغريهم بالسعي إليه، حتى أولئك الذين في أطراف الدنيا، لكنه يظل الحلم المستحيل- القاتل، لما هو عالق به من أوهام، تعيش عليها الدشرة ويدعو الكاتب إلى اقتلاعها من أذهان الناس، حتى تصفو من الخرافة والأسطورة، وهو مارمز إليه بشخصية صافية، ذلك الإسم الذي " لايحتاج إلى تأويل. يمكن أن يلحق كل اسم وصفة... (50) وتلك الطالبة المتطوعة والرفيقة" تصبح في البديل الواقعي لشخصية الجازية الأسطورة.. (51) وتكون في الآن ذاته سبيل الطيب السجين إلى امتلاك الوعي من خلال وقوفها إلى صفه ومساندته

وقد عمد الكاتب إلى توظيف مظاهر أخرى من التراث الشعبي إلى جانب شخصية الجازية الهلالية، فأسماء الشخوص- على غرار الحكايات الشعبية- ترمز إلى طباعها وسماتها المفيدة، فالطيب يجسد صفة الطيبة، و " الأحمر " يحيل على الثورة والجرأة.. وعائد بن السايح يمثل ذلك المغترب الذي عاد إلى موطنه، بينما تعكس " صافية " صفاء النفس ووضوح الفكر. يضاف إلى ذلك تمثل بعض المظاهرالاحتفالية في التراث الشعبي ممثلة في" الزردة" "والحضرة". يعقب الأولى الذكر ويتخلل الثانية لعق المناجل المحمرة والغيبوبة عن الواقع ويعلل الكاتب استخدامه لهذه العناصر التراثية، في قوله : " حاولت المزاوجة بين الرمز والأسطورة وأن أخلق أساطير موجودة في التراث، ولكنها مبعثرة، كأن أجمع جزئيات الحضرة في مختلف الجهات، وأجعل منها جملة مكتملة بكل عناصرها.

وإذا كانت صورة "الحضرة" التي حدثت خلالها المواجهة بين الأحمر والدراويش من خلال الذكر ولعق المناجل المحماة قد أخذت شكلا رمزيا وأسطوريا معا، فإن كل عناصر هذا الموقف وأجزائه واقعية مستمدة من تقاليد القرى ولكن تجميعها وتوظيفها في لوحة شاملة

للتعبير عن طبيعة المواجهة بين الأحمر والدراويش هو الذي ارتفع بها إلى مستوى الأسطورة والرمز..(52)

3 الخطاب السردي وتنويع مستويات الكلام

أن تكون شخصية الجازية الهلالية هي المهيمنة على الخطاب السردى، حيث تمثل مدار الحكاية ومحور الملفوظ من الكلام في مختلف مستوياته

ذلك ماأثبته متن الرواية، ليؤكده الآن خطابها السردي إذ تمثل الجازية موضوع السرد : حكاية الأفعال حكاية الأقوال وحكاية الأحوال، فكل الأفعال تقترن بها سواء بصفة مباشرة أو بشكل غيرمباشر. وكل الأوصاف تتعلق بها في حال التجلي أو التخفي وإن كانت تستمد من هذا التخفي بلاغة الحضور من خلال ما يتوالد عنها من حكايات تدرك -في الأغلب- مصاف الخرافة والأسطورة وهو ماجعلها تمثل المحور الثابت في الحوار والنقطة التي تتقاطع فيها كل أقوال الشخوص عنها وبذلك فقد جسدت الذات الفاعلة سردا والمكتملة وصفا والبليغة حوارا.

فقد عمد الكاتب إلى سرد كل حدث في الرواية بطريقتين مختلفتين رمز إليهما بعبارتي: الزمن الأول والزمن الثاني.فالسارد في الزمن الأول هو الطيب الذي يتذكر -وهو في زنزانة السجن- أحداث الماضي. وينتقل بخياله من زمان إلى آخر ومن مكان إلى مكان آخر ف " تتراكم الذكريات، تتراكم المشاهد...(53). وتتخذ روايته للأحداث شكل المناجاة التي تمكنه من استبطان الذات، فتتوالد التساؤلات وتتكاثر علامات التعجب وتنثال الصور الشعرية في لغة كثيفة من حس مرهف كما يظهر في قوله : " يجب أن أقتلع الذكريات من كل خلية في رأسي. من كل كرية في دمي. اقتلع معها المشاعر. اقتلع أحلام الماضي، أرمي بها على صخور الدشرة. في مقتل رفيقي الطالب الحالم.

اقتلع حبي من قلبي، أرمي به في شارع من شوارع المدن الملعونة، حيث الأرجل والعربات تتزاحم على الارتطام بالمتسولين وماسحي الأحذية، أرمي إلى الهاوية البررة والفجرة.

أفتح عيني بأصابعي لتمتلئا بكل أوساخ الأغنياء وشرور الحكم. لكن حبك يقوم من جديد في نفسي، عنيدا قويا. يبعث أمامي شبابي وشبابك. وأرى الآمال الزرقاء تنطلق من عينيك، تملأ آفاق مطامحي. أهيم وراءها أروي ظمئي إلى شبابك من عينيك. أشرب المستقبل من نظراتك. أرفع الستار عن الجنة ليراها المجرمون، أعطي القوة للضعفاء، أنتصر للمخذولين، أمنح الأكواخ والمدن الثالثة في كل المدن، فيضامن حبي وتعظم نفسي، ويعظم حبك!" (54)

وتتفاوت صيغ خطاب الطيب السجين الذي يتولى سرد أحداث الزمن الأول ووقائعه من حيث الطول والقصر على نحو يوحي بالاضطراب النفسي الذي يعاني منه في فضاء يتكثف فيه إحساسه بالقهر والاستلاب، وهو مانمثل له بهذا المقطع الذي يتحدث فيه الطيب عن الجازية -الأصل :

" ماذا أقول

تؤلمني كل هذه الأشياء !

وتؤلمني أكثر ذكريات الجازية...

انتهت الحرب.

احتفلت القرية بالعائدين من الموت.

الجازية كانت بالمهد لدى احدى القرويات الفضليات

عائشة بنت منصور.

ماتت أم الجازية أثناء الوضع.

أبوها لم يعد من الحرب.

رفاقه قالوا، قتل بألف بندقية!

لم يكن شخصا، كان شعبا!"

وتتولى الذات الكاتبة السرد في الزمن الثاني الذي وعلى نقيض الزمن الأول يقترن بالحاضر لا بالماضي وبالعالم الخارجي لا بعالم السجن حيث ينغلق الأفق. ولذلك تتعدد في هذا الزمن الفضاءات وتتنوع مثلما تتعدد الشخوص فتعني أبعاد شخصية الجازية الدلالية وكذلك تتراكم الأحداث فتجسد أنساق الحركة لا السكون والتغير لا الثبات، فيتوالد السرد عبر ما ينسج حول الجازية من حكايات عن جمالها وحياتها ومدى تأثيرها في الآخر وقدرتها على تشكيل المصائر وتحديدها وبذلك فلاغرابة إن هيمنت على فضاءات الوصف فشغلت الحيز الأكبر منها إذ تتعلق بها كل الأوصاف أو تكاد وحتى إن تعلق بغيرها، فلكي تكشف عما تركته من وقع وما نجم عنها من ردود فعل. يخلع عليها الكاتب كامل الأوصاف في حال التجلي وكذلك التخفي ليرقى بها إلى مصاف سرمدي. يمارس فعل السحر في الآخر رؤية أوسماعا، وذلك من خلال ما تتحلى به من جمال مكتمل آسر يقترن بالنور عند تجليها. حتى وهي ملثمة وببلاغة الحضور عند تخفيها خلال ماتوصف به الحكايات التي تنسجها مخيلة الأهالي عنها:

"كم هي جميلة الجازية !

هي الجمال تجلى في أبدع مكنوناته! (57)

"حسنها تيار متموج يهز القلوب... والجازية إذا حكت تحس التحليق في السدم البعيدة... (58).

" كل كلمة منها تبعث في النفس ألف إثارة " (59) بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السديم ..... (60) وهو مايؤكد أن الجازية تمثل موضوع الوصف الأساسي في الرواية، ومحركه، إذ تشغل كل أدواته وتتضافر لترسم ملامح صورة متكاملة للجازية يتجاوز فيها الواقعي والرمزي ويتحاوران إلى حد التداخل.

وتمتد هيمنة حضور شخصية الجازية في الحوار، يتكلم عنها الجميع ولا تتكلم إلا في مواضيع قليلة في الرواية، فهي مدار كل الحوارات التي تجد بين الشخوص، سألت صافية الأحمر:

- ألم تخف أن يقتلك أهل الدشرة ؟

- وماذا فعلت ؟

- دخلت وسط نسائهم وجذبت الجازية لترقص معك !

- أبو الجازية شهيد.

- كل السكان آباء لها. ثم إن رقصك معها كان مشيرا !

- لماذا ؟

- لا أستطيع أن أعبر لك بالكلمات .. هو شيئ يتجاوز الرقص والمناجل!..." (61)

ويتجاوز حضور الجازية المهيمن مدى الحوار المباشر أو غير المباشر بين الشخوص إلى الحوار الداخلي الذي تمارسه مع ذواتها، إذ تمثل الجازية مداره هو الآخر عبر مسالك الحلم والتداعي والتذكر وهو مايفصح حديث الطيب على سبيل المثال :" وأقول في نفسي : ما أغبى الجازية ! تحلم بالمستقبل في أرض زمانها ماضي مستمر ينبغي إغراق الماضي أولا. إغراق الدراويش، إغراق السبعة، إغراق القرية بسد تبنيه الأيدي العارية، لكي تبدأ حياة أخرى في قرى أخرى. تلد رجلا جديدا من الصفر. لايعرف الشامبيط، ولاقيد الدركي، ولا الدراويش.

قبل الإغراق لن يتحقق شيء. مناجل الدراويش وكل المناجل رمز لحصاد لن يتحقق أبدا.

تتراكم الذكريات. تتراكم المشاهد ...

أشعر بالدوار" (62)

4 - أبعاد الجازية في سياق المعاصرة

إن تعامل الكاتب مع شخصية الجازية دون غيرها من عناصر السيرة الهلالية وتوظيفها في الرواية بإضفاء أبعاد دلالية عصرية عليها تتصل بجزائر الاستقلال التي رمزت إليها سمح له بأن يلامس يشيء من الجرأة والعنف مظاهر بارزة من الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

فقد تمثلت الدلالة السياسة في تعمد الكاتب نقد بعض انحرافات قيادة الثورة زمن الإستقلال عن المبادىء الأصلية التي كانت تبشر بها زمن التحرير ونزوعها الوصولي الانتهازي وقد تم الاستقلال بالإستفادة منه إلى أقصى مدى وتغليب المصلحة الذاتية على المصالح العليا للوطن، فضلا عن التنافس والصراع على مراكز السلطة ومناصب النفوذ، وهو مايعنيه الكاتب في قوله : فحيثما توجد ثورة توجد ثورات وأطماع وتنافس"

ثم إن هذه القيادة التي تحكم جزائر الإستقلال تواصل ممارسة ذات أشكال العسف والقمع التي كان يعمد إليها المستعمر فتتمثل بذلك نوعا من الامتداد له ويكون الإستقلال لذلك صوريا إذ هو استعمار جديد- من أبناء البلد- هذه المرة- لا من الأجانب، ف " الأبرياء والشعراء يسجنون" (64). والحكومة تسلب حريات الناس وتصادرها بحجة تحقيق الأمن والمحافظة عليه، فتتحول بذلك الحرية التي اعتقد هؤلاء الناس استردادها مع تحقق الاستقلال إلى وهم، فتكون خيبة الأمل التي يعبر عنها الكاتب من خلال تصوره الحرية رفضا لا انصياعها وقهرا، وهو مايعلل قوله : " عندما يريد أن يكون الإنسان نزيها ليس هناك مكان أفضل من السجن " (65) وفي ذلك إفصاح عن موقف إدانة للسلطة الحاكمة وما تقوم به من ممارسات تناقض المبادىء الثورية التي كانت تناضل في سبيل تحقيقها وإعلان-في الآن ذاته-عن موقف يحمل رؤية متشائمة لجزائر المستقبل، بعد أن تتالت عليها القيادات وتعاقبت التجارب الفاشلة فتفاقم تأزم الواقع وتعقدت الأوضاع على كافة الأصعدة.

فقد تواصلت على الصعيد الإجتماعي هيمنة مظاهر التخلف والتفاوت الطبقي التي أخذت ملامحها في التبلور بكل جلاء، بين قلة انتفعت بزمن الإستقلال فأثرت على حساب تفاقم بؤس الأغلبية التي خيب هذا الإستقلال أملها، وهو مايكشفه الكاتب على لسان الطيب السجين في قوله أثناء محاكمته بتهمة قتل الطالب الأحمر : " نعم سيدي الرئيس لدي ما أقول. لكن ليس لك أنت لاتهمني. أقول كل شيء، للشارع الطويل، حيث المتسولون والعاطلون والثوار والمجرمون والكفر والفجر... ليس لك أنت ! أنت محكمة ! أنت شخصية اعتبارية، مهمتك الإدانة ! أقول. ما أقول للذين لايستنكفون من رمي قاذوراتهم في الأرض الجميلة، تحت شرفات الأغنياء.. أقول لهم : إن هاجر عندما عادت إلى اسماعيل لم تجده، وجدت في مكانه سيارة فخمة بأربعة أبواب يركبها رئيس لشركة متعددة الرؤوس كأفعى الأساطير ! " (66)

وتتجلى الدلالة الفكرية وهي في علاقة جدلية مع كل من الدلالتين السياسية والإجتماعية في نقد الكاتب لقمع السلطة حرية الفكر ومصادرة الكلمة وممارسة العسف والقهر ضد المثقفين. وهي

الممارسات التي يدينها الكاتب في الرواية من خلال شخصية الشاعر السجين الذي خالف عادة الشعراء في محاباة السلطة والتزلف لها، فمثل بذلك الشذوذ عن القاعدة وكان جزاؤه الإعتقال والتعذيب :"أغضب الذين هم في حاجة إلى الإشتغال بنعم اكتسبوها والأعين نائمة أو ربما أراد أن يلفت الأنظار إليه ليس إلا " (67) ويتوازى نقد الكاتب لممارسات السلطة القمعية ضد المثقفين، مع نقده للبعض منهم الذين تخلوا عن المبادئ الأصلية والإلتزام بالدفاع عن شواغل مجتمعهم ليعضدوا السلطة ويدافعوا عن أشكال انحرافها، وهذا ما يدينه الكاتب في أسلوب ساخر : "فمن غير المعقول أن يسجن شعراؤنا. لايقولون إلا الكلمة الحلوة التي تسر" (68)

كل ذلك، يجعل من رواية "الجازية والدراويش" نصا حداثيا من حيث الشكل، نزع فيه الكاتب إلى التجريب الروائي من خلال العودة إلى التراث الشعبي والتعامل مع السيرة الهلالية من خلال توظيف شخصية الجازية التاريخية، واتخاذها رمزا لتصوير اشكاليات الجزائر الحديثة العهد بالإستقلال والتعبير عن أرائه ومواقفه منها وقد لونها النقد والإدانة، لأن ممارسات السلطة الحاكمة مثلت انحرافات خطيرة عن المبادئ الأصلية التي آمنت بها الثورة وكانت تبشربها مما كرس مظهر التخلف الإجتماعي وأبقى المجتمع الجزائري منغلقا على الماضي النموذجي ويرفض الانفتاح على العالم الخارجي، وهو مايحول دون تحديثه وبناء الجزائر العصرية التي يمكنها - وفي كنف محافظتها على مقومات أصالتها- أن تحقق تمدنها ورقيها بالانفتاح على الحضارة الغربية والاستفادة من منجزاتها.

الهوامش

1-عبد الحميد بن هدوقة:الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1983

2- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971،ص266

3- عبد الحميد بن هدوقة: نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975،ص251.

4- عبد الحميد بن هدوقة وأبو المعاطي أبو النجا: وجها لوجه، مجلة "العربي"، فيفري، 1987،ص135.

5- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش،....ص5.

6- الرواية: ص:9

7- الرواية: ص:10

8- الرواية: ص137.

9- عبد الحميد بن هدوقة وأبو المعاطي أبو النجا، وجها لوجه،مجلة العربي،...ص 135

10- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ...ص9.

11- عيسى مبارك :قراءة في رواية الجازية والدراويش، جريدة "الشعب" (الجزائر)،....1987،ص6.

12- الرواية:ص15.

13-الرواية: ص73.

14-الرواية: ص23-24.

15-الرواية: ص73.

16-الرواية: ص76.

17-الرواية: ص77.

18-الرواية: ص9.

19- وليد أبو بكر: الجازية والدراويش رواية الوصل بين العصر والتراث في الشكل والمضمون، صحيفة الشعب الجزائر 11 أفريل 1984.

20-الرواية: ص74-75

21-الرواية: ص64

22-الرواية: ص64

23-الرواية: ص25

24-الرواية: ص25

25-الرواية: ص76

26-الرواية: ص41

27-الرواية: ص172

28-الرواية: ص221

الجاحظية مشروع ثقافي جاد دعموها

29-الرواية: ص154
30-الرواية: ص167
31-اولبد أبو بكر: الجازية والدراويش رواية بين العصر والتراث في الشكل المضمون، صحيفة الشعب، (الجزائر) 11أفريل 1984
32-حوار أجراه المؤلف مع الكاتب عبد الحميد بن هدوقة
33-الرواية: ص93
34-الرواية: ص178
35-الرواية: ص25
36-الرواية: ص35
37-الرواية: ص73
38-الرواية: ص87-88
39-الرواية: ص88
40-الرواية: ص91-92
41-الرواية: ص92
42-الرواية: ص19
43-الرواية: ص19
44-الرواية: ص18
45-الرواية: ص140
46-الرواية: ص144
47-الرواية: ص91
48-الرواية: ص52
49-احوار أجراه المؤلف مع الكاتب عبد الحميد بن هدوقة
50-الرواية: ص67

محمد السعيد عبدلي

قضية الأرض في رواية ريح الجنوب

صدرت " رواية ريح الجنوب" لعبد الحميد بن وقة في بداية السبعينات . وقد تناولتها عدة أقلام بالدراسة منذ صدورها الى اليوم. وقد تناولتها نسبة كبيرة من هذه الدراسات من زاوية الصراع الطبقي بين فئات المجتمع الجزائري ، فسعت الى إبراز هذا الصراع بتجسيده في شخصيات هذه الرواية،، وأهمها شخصية عابد ابن القاضي وابنته نفيسة ومالك شيخ البلدية.

ومايدفعنا الى تناول هذه الرواية موضوعا لدراستنا هي قناعتنا بقدرة هذه الرواية على الاتساع لاحتواء وجهات نظر عديدة من بينها وجهة نظرنا المتمثلة في قضية الأرض التي نراها قضية أساسية من بين القضايا التي تطرحها هذه الرواية غداة الاستقلال مباشرة.

حدد الروائي زمن الرواية بصيف 1964 [1]. أما المكان فهو قرية من القرى الجزائرية الكثيرة ، يضعنا الروائي فيها منذ الفقرة الأولى من الرواية بقوله: "كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحييا من بعيد ماواجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدويّ العنيف. وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم." [2]وهي فقرة غنية بالرموز والدلالات الفنية العميقة التي تظهر خاصة في بعض الألفاظ والتعابير منها: «شعاع الفجر» الذي يمكن أن نقرأ فيه رمزا للاستقلال والحرية، و«مصافحتهم قمم الجبال» وهو تعبير يمكن أن نقرأ فيه اعترافا بالدور الهام الذي لعبه الريف بجباله أثناء الثورة التحريرية. وقد

استمدت الرواية نواتها من هذه الفقرة كذلك.

غير أن موقع هذه القرية لم يحظ تحديده بالدقة التي حظي بها الزمان، ولكن الكاتب أورد في الرواية فقرات تساعد على تلمس حدود هذا المكان والتعرف عليه، وأول هذه الحدود هي جبال جرجرة التي تحد أفق القرية البعيد. نعرف هذا خلال وصف الكاتب غرفة نفيسة ابنة عابد بن القاضي الطالبة الجامعية في قوله: «الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان... مايدفع نفيسة للنوم بهذه الحجرة كلما رجعت من الجزائر شيآن: أولا الكوّة الخارجية التي تفسح للنظر مشهدا خلفيا جميلا نهايته القصوى جبال جرجرة» (3) ونعرف هذا أيضا في موضع آخر من الرواية، فلما واجهت الأم ابنتها نفيسة بعزم أبيها على ارغامها على الزواج قائلة «بوك يعتزم تزويجك» (4) قامت البنت غاضبة فدخلت الى حجرتها «وفتحت نافذة حجرتها المطلة على جزء من البستان ، ومضت تحدق فيما لانهاية له، وارتسمت في ذهنها صورة وهي ترى قمم جبال جرجرة في نهاية الأفق..» (5) ثم نعرف أن البستان الذي تطل عليه نافذة حجرة نفيسة يقع في الجهة الجنوبية من دارابن القاضي، وهذا يعني بالضرورة أن جبال جرجراء تقع في الجهة الجنوبية من الدار أيضا، لكونها تمثل النهاية القصوى للمنظر الذي تشرف عليه نافذة حجرة نفيسة. يقول المؤلف على لسان رابح الراعي في حديث نفسي يصف فيه مايحيط دار ابن القاضي والد نفيسة: «دار ابن القاضي معروفة لدى الخاص والعام، لكن رابح الراعي كان يعرفهامعرفة أخرى، كان مثلا يعرف أن عدد شجرات التين في الجهة الشمالية للدار ثلاث، وشجرة لوز، وأخرى من البطم، وفي الجهة الغربية خمس شجرات صفصاف وكرمة، وشجرة رمان، أما في الجهة الشرقية فلم يكن فيها شجر، ماعدا شجرة لوز سوّدها ماتعاقب عليها من أزمان، كانت اذا أورقت الأشجاروأزهرت لم تجد هي ماتغطي به شقوقها وقشورها، أما في الجهة الجنوبية فلم يعد الأشجار لأن هناك البستان الذي يتصل ببقية بساتين القرية». (6)

ونكتشف أن هذه القرية تقع بين مدينتي قسنطينة والجزائر العاصمة، بمحاذاة السكة الحديدية التي تربط بين المدينتين. وهذا أثناء أحد مشاهد الرواية المؤثرة، وهو مشهد ينقلنا فيه الروائي الى زمن الثورة التحريرية، يروي فيه حادثة تفجير القطار الذي يربط المدينتين بواسطة لغم وضع على السكة، وكانت زليخة أخت نفيسة وخطيبة مالك احدى ضحايا هذا الحادث الأليم، اذكانت في القطار عائدة من دراستها بالجزائر العاصمة الى القرية حيث أهلها.. وكان المستهدف بهذه العملية - التي شارك مالك في تنفيذها- قطار عسكري مشحون بالمعدات الحربية والجنود، ولكن وقع تبديل توقيت انطلاق القطار العسكري بتوقيت انطلاق قطار مدني، فكانت الكارثة، وكانت المأساة، يقول المؤلف: «كان وقت قطار المسافرين اليومي الذي يربط بين الجزائر وقسنطينة يمر عادة من هناك عند الساعة الواحدة بعد الظهر. ذهب مالك ورفاقه للقيام بمهمتهم. وكان المكان المعين يبعد عن القرية حوالي خمسة عشر كيلو مترا... وبدل أن يمر القطار العسكري اذا بقطار المسافرين يقبل من بعيد... كل ماشاهده مالك أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المرعبة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير الى حتف رهيب! ووقعت المأساة التي أزالت منذ ذلك اليوم بسمة السرور عن شفتي مالك، ومحت

من عينيه ذلك النور الحالم الى الأبد. وكانت زليخة - تلك الفتاة التي تشبه القمح -من بين القتلى!»(7)

فاذا جمعنا ماورد في هذه الفقرات من توضيحات وتحديدات واشارات تعلق بعضها بدار ابن القاضي عامة وبغرفة نفيسة خاصة، وتعلق بعضها الآخر بجبال جرجراء ثم بالسكة الحديدية، نستنتج أن القرية تقع في الشمال، على طريق السكة الحديدية، والطريق الوطني اللذين يربطان بين الجزائر العاصمة ومدينة قسنطينة، وتقع جبال جرجراء جنب هذه القرية ، ولما كانت جبال جرجراء تقع في الشمال ، فإن هذه القرية تقع بالضرورة في الشمال الجزائري أيضا، لكونها تقع شمال جبال جرجراء. .(*)

فهل لاختيار هذا الموقع المحاذي والمطل على جبال جرجراء ذات البعد التاريخي والثقافي العميق، والذي تعبُره طريقان هامتان، احداهما وطنية والأخرى للسكة الحديدية تربطان بدورهما بين مدينتين تاريخيتين عريقتين، أقول هل لاختيار هذا الموقع مكانا للقرية التي تجري بها الأحداث دلالة خاصة؟ واذا كان جوابنا بنعم، فإن دراستنا هذه تسعى للوصول الى اكتشاف مايقع في مجالها من أوجه هذه الدلالة الفكرية والفنية، ثم تتوقف عنده.

لقد أشار المؤلف في الفقرة الأولى من الرواية الى المكان الذي تدور فيه الأحداث، وبيّن طبيعته، وهذا المكان هو احدى القرى الجزائرية، وقد يكون في التعجيل بطرح المكان في واجهة الرواية مقصودا، كأن يكون الغرض منه التأكيد على أهمية دور هذا المكان في توليد الأحداث، ودفع الصراع بين الشخصيات. وهكذا خصص المؤلف الفقرة الثانية من الرواية لطرح المشكلة الرئيسية التي ترتكز عليها جميع فروع الرواية. وهذه القضية هي قرارات تأميم الأراضي الفلاحية، والتي يكون إعدادها قد تم، ولم يبق الا الاعلان الرسمي عنها، والشروع في تنفيذها على أرض الواقع، يقول الروائي: «وكان عابد ابن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان راعي الغنم على الخروج بها من الممر الضيق الذي يشق بعض بساتين القرية... وتنهد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أن الاشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي قضّت مضجعه، وصارت منشأ همومه ومحل تفكيره «الدائم .(8) لقد تمكن ابن القضي بمؤازرة ابنه عبد القادر من اخراج الغنم من الممر الضيق الذي وجدت نفسها فيه، وهذه الغنم جزء من ممتلكاته الكبيرة حسب الروائي، فهل سينجح مرة أخرى، فيخرج أراضيه من قبضة قرارات التأميم؟.

قال مرة وهو يخاطب قائد فرقة من المجاهدين رمز السلطة الثورية:«ان الأبناء هم الحل»(9) وهاهي السلطة الحاكمة بعد الاستقلال تقف في طريقه شاهرة أمامه قراراتها، مهددة أراضيه بالتأميم ونقل ملكيتها الى غيره. فهل ستكون ابنته نفيسة الطالبة الجامعية بالجزائر العاصمة «هي الحل» المناسب للخروج والإفلات من قرارات تأميم الأراضي الفلاحية؟

قبل أن نسترسل في تتبع مسار تحركات ابن القاضي لحماية أراضيه، سنعمل على الكشف عن هذه الأراضي في الرواية والتعرف على مدى حضورها أو غيابها، بتكوينها المكاني المادي الذي يجسد كيانها في أرض الواقع.

نلاحظ أن حضور هذه الأراضي بكيانها المادي الملموس حضور غائب تماما في الرواية، فعلى طول

امتدادها كله لم يقدم لنا الروائي أي وصف لهذه الأراضي نتمكن بفضله من بناء تصور عنها في أذهاننا. فنحن لا نعرف مثلا أهي أراضي سهلية أم جبلية؟ وهل غرست بها أشجار الفاكهة؟

وما نسبة الأراضي التي تستفيد من السقي؟ هل تحيط بها غابات؟ وهل هي مسيجة؟ وهل تربى بها المواشي؟ وماهو عدد العمال الذين يمارسون بها نشاطهم الفلاحي؟ ومانوع الغلات التي ينتجونها؟ وغير ذلك من العناصر المرتبطة بالأرض، والتي تساعد على تحديد تصور واضح عنها. وهذه العناصر لو توفرت في الرواية سيكون دورها حاسما في تقوية حضور شخصية الأرض في الرواية وتعميقه.

ان كل مانعرفه عن أراضي ابن القاضي هو أنه يملك مزرعة بها عمال، جاء ذلك في قول المؤلف: «والى ابن القاضي يرجع حل مشاكل الطفلة والطفل والراعي وعمال المزرعة...» (10) وهي عبارة مبهمة لاتبين عن شيء محدد يتعلق بهذه المزرعة وبعمالها وبالنشاط الفلاحي الذي يؤدونه بالمزرعة.

كادت صورة هذه الأرض أن تغيب كلية في الرواية بمفهومها المكاني المادي، لما طغى في الرواية حضورها التجريدي النظري، وهو حضور بطبيعته يفلت من قبضتنا ولا يمكننا الامساك به. انه قابل للاتساع، وقابل للانحصار أيضا، فكنا نتصور مرة أن الأراضي المحيطة بالقرية هي ملك لابن القاضي، مرة ثانية تغيب صورة هذه الأرض من أذهاننا، فلا نرى منها شيئا محددا. وهذا مايسمح لنا أن نقول إن الأرض في رواية "ريح الجنوب" قضية فكرية لاتكاد تلمس أو تشاهد تُحَس، الا كما تُحَس الرياح الساخنة الزاحفة على القرية من الجنوب محملة بذرات الغبار الحمراء الدقيقة. فهل كانت هذه الرياح الساخنة الزاحفة من الجنوب والمحملة بالأتربة الحمراء، هي الوجه المقابل للتمكين المادي الملموس لقضية الأرض، وهو الحضور الذي اختفى أمام حضورها التجريدي في الرواية؟ وحتى تكتمل عندنا طبيعة هذا الحضور التجريدي لموضوع الأرض في الرواية، ستتتبع مادار بين شخصيات الرواية من حديث ونقاش حول موضوع الأرض.

لما كانت القرية هي الحيز المكاني الذي دارت فيه أحداث الرواية، فقد كانت لذلك المكان الذي يستحضر فيه الناس موضوع الأرض في أحاديثهم. فقد جاء تناول موضوع الأرض خلال حديث دار بين شاب يعمل بفرنسا وشيخ مسن حول بؤس حياة سكان القرية. وكان المتحدثان من بين جمع من الحضور بمقبرة الشهداء بمناسبة تدشينها،

«فالقرية أضاعت الكثير من رجالها في السنوات الأخيرة لحرب التحرير» (11).

قال الشيخ للشباب ملاحظا كسل أهل القرية وكرههم للعمل وللأرض: «ان الناس هنا منذ الاستقلال لم يعد يروقهم أي عمل، كل واحد صار ينتظر أن يمنح شهرية مقابل ماعمله أو مالم يعمله أثناء الثورة... ان الناس هنا كرهوا العمل... كرهوا الأرض، ومن يكره الأرض ترجعه الى بطنه. (12)

ويضيف معددا خيرات هذه الأرض وجودتها: «ان أرضنا ليست ككل الأراضي، لاتعطي دفعة واحدة، ولكن الذي يعرف كيف يراودها تمنحه من نفسها مالايماثله لذة ماتمنحه سهول"متيجة" . هنا نستطيع أن نجد اللبن قليلا ولكنه لذيذ، والعسل... هل هناك نحلة تنتج عسلا مثل عسل نحلنا؟ واللحم هنا... أي لحم ألذّ منه؟ والقمح.. والخضر...والبيض... ماذا تريد أن تغل الأرض أكثر من هذا؟ صحيح أنها تعطي بشح ولكن تعطي

الجيد. والجيد قليله يكفي يابني»(13) وحتى يؤكد المؤلف تنوع الخيرات التي تنتجها أراضي القرية وجودتها يستعرض تساتينها في لوحة فنية جميلة يرسمها بدقة الفنان المبدع، وقد اختار لرسم هذه اللوحة لحظة من لحظات الرواية المشرقة ،والممتعة للقارئ، والحاسمة في حياة رابح الراعي. وهي اللحظة التي كان رابح يستعد فيها للتسلل على غرفة نفيسة ليلا. وهو يعتقد أنها ستكون من نصيبه، اذ يكفيه لبلوغ ذلك أن يتحلى بالشجاعة فيتقدم لاقتطافها كما تقطف فاكهة البستان الناضجة «ان نفيسة جميلة بيضاء كالقمر؛ فتاة أينعت وطابت ثمارها. رآها تضحك له».(14) وكان استعراض خيرات البستان وتصوير استعداد رابح للدخول الى نفيسة بغرفتها، مرتبطين بالحديث عن المياه الجارية بالبستان تروي عطش نباته وأشجاره فتحقق استمرار الحياة بالبستان وتجددها كما تجدد الشهوة الجنسية - التي يمثل كل من رابح ونفيسة هما قطبها - حياة البشر وتضمن استمرارها ،يقول المؤلف: «الكوخ الذي تسكنه أم رابح الراعي البكماء لايبعد عن دار ابن القاضي أكثر من خمسمائة متر، يقع في ربوة مشرفة على بساتين القرية. في الواقع هذه البساتين عبارة عن بعض أشجارالفواكه كالتين والمشمش والخوخ والكروم، وشجر الدفلى النابت على حفافي مجرى الماء، أو الوادي، كما يسميه السكان ، وهذه البساتين ممتدة من أعلى الى أسفل على طول مسافة حوالي كيلومترين، أي الى منتهى مايصل اليه الماء».(15)

الملاحظ أن هذا الوصف لبساتين القرية الخضراء يشمل فيما يشمل بستان ابن القاضي الذي سبق استعراض وصف الراعي له، وهذا البستان لاتشمله تهديدات قرارات التأميم لأنه يقع ضمن مجموع بساتين القرية. وبالتالي لاتساهم هذه القطعة الأرضية في دفع تحركات ابن القاضي وإذكاء الصراع في الرواية، بينما رأينا وسنرى أن الأرض موضوع الصراع لم تُعنَ بتسليط الأضواء على جوانبها وعلى طبيعة تفاصيل عناصرها ومكوناتها، اذ أبقاها الروائي في مستوى القضية الفكرية التجريدية حسب ماذكرنا.

ومن الحديث الذي جرى بين أشخاص الرواية حول موضوع الأرض باعتباره حديثا حول الأرض باعتبارها قضية ، هذا الحوار الذي جرى بين ابن القاضي ومالك شيخ البلدية بجوار بيت المرحومة العجوز "رحمة" في ومن الحديث الذي جرى بين أشخاص الرواية حول موضوع الأرض باعتباره حديثا حول الأرض باعتبارها قضية ، هذا الحوار الذي جرى بين ابن القاضي ومالك شيخ البلدية بجوار بيت المرحومة العجوز "رحمة" في ليلة اليوم الذي تم فيه دفنها، وكان أهل القرية يقيمون سهرة تأبينية بدارها، قال ابن القاضي مخاطبا مالكا: «تقولون أنتم رجال الحكم : ان الأرض لمن يخدمها. ولكن هل فكرتم في أن الناس لايحبون خدمة الأرض؟ إن المقاهي مكتظة بالناس ونحن لم نجد مستأجرا واحدا للحصاد، فمنذ الاستقلال صار الناس يفضلون كل شيء على خدمة الأرض... والله لولم أقم ليل نهار بالعمل الجاد المتواصل، والعناية بهذه الأرض لأصبحت في ظرف سنة شعابا

وأحراشا. هل تظنني أعتقد لخلود في هذه الدنيا؟ كلاّ ياولدي، انما لم يهن عليّ أن أرى أرضنا تعبث بها الرياح والانجرافات». (16) فاقترح عليه مالك في سخرية: «اذا كنت نلت من خدمة أرضك كل هذا العذاب ولست مدفوعا لذلك حبا في المال فلمالا توزعها على الفلاحين بنفسك، وبذلك تنال راحة نفسك وتتخلص من هذه الضرائب التي تشكو منها، كما تنال حمد العام والخاص». (17) فتعجب ابن القاضي من منطق مالك الذي يدعوه الى توزيع أرضه على ناس يكرهونها فينال حمدهم؟ ثم يؤكد له حرصه الشديد على ابقاء أرضه كلها بين يديه: «لماذا تريد مني أن أوزع على أناس يقضون أيامهم في الثرثرة بالمقاهي ولعب الميسر. أوزع عليهم أرضا أبقاها عرق جبيني أرضا، وشربت من أجلها كل مر؟ أوزع أرضيهكذا بكل بساطة... لاتحب الأرض ياسي مالك، والا لما تصورت ضياعها بكل هذه السهولة». (18)

ويتجدد هذا الصراع الفكري حول قضية الأرض بعد هذا بقليل بين ابن القاضي وفلاح. فبعد أن ترك ابن القاضي مالكا خارج الدار ورجع الى الغرفة التي كان بها قراء القرآن، والتي كانت عامرة بالساهرين من أهل القرية، وكان الكلام يدور عند دخوله - بين فلاح وأحد القراء حول معنى كلمة "الاشتراكية"، فحين رأى ابن القاضي أن النقاش بين الرجلين وصل الى طريق مسدود تدخل قائلا: «دعونا من هذا، وحدثونا في موضوع آخر». (19) رد عليه الفلاح في تحد: «أنت والاشتراكية أعداء، نعرف هذا، لأنك تخاف على أرضك، أما نحن الذين لانملك شيئا فلا نخاف الاشتراكية ولاغيرها». (20)

بعد هذا الحوار الذي داربين ابن القاضي ومالك أولا، ثم بين ابن القاضي والفلاح ثانيا، والذي اتضحت فيه المواقف ند ابن القاضي وبالهجوم لدى خصميه، سنعرف في مكان آخر من الرواية خلال حديث نفسي لابن القاضي حول مسائل حياته الأسرية التي تشغل باله، أن ابن القاضي يشغل بمزرعته مجموعة من العمال(*)، لم يذكر عددهم ولانوع الأعمال التي يقومون بها ، باستثناء رابح الراعي الذي برز دوره الهام في الرواية قبل الآن.

هذا هو نصيب الأرض عموما، وأراضي ابن القاضي خصوصا من الحضور المادي المحدد جغرافيا على أرض الواقع القروي، وهذا هو حضورها مترددة في أحاديث شخصيات الرواية، وه حضور لم يوله المؤلف اهتماما كافيا يمكن القارئ من تكوين صورة ذهنية محددة الأبعاد وواضحة المعالم، فتتفردبخصوصيات تجعلها ترتبط بمنطقة جغرافية معينة، وبملاك خاص هو ابن القاضي، فتُحَل بذلك مشكلة الأرض اذا حُلت على مستوى القرية الرمز، أو على مستوى ملاّكها الخاص ابن القاضي، لكونها حينئذ مشكلة محصورة في مكان وملاك معينين هماالقرية وابن القاضي. ولكن لما غابت الصورة المحدة والواضحة للأرض، وحضرت بقوة بطبعها التجريدي النظري، كان ذلك مؤشرا كشف زاوية النظر التي اختارها الكاتب للتعامل مع موضوع الأرض في هذه الرواية، وهو تعامل يقوم على أساس اعتبار الأرض قضية فكرية ونفسية. ولذلك لاتقبل من الحلول الا تلك التي تأخذ في الحسبان بعديها الفكري والنفسي. واذا كان البعد الفكري قد اتضح فيما سبق استعراضه، فإن الاشارة

الى البعد النفسي لقضية الأرض قد جاءت على لسان ابن القاضي خلال نقاشه السابق مع مالك لماقال: «إنك لاتحب الأرض ياسي مالك، والا لماتصورت ضياعها بكل هذه السهولة».[21]

إن علاقة ابن القاضي بأرضه هي علاقة ثنائية: نفعية ماديةوعاطفية نفسية. لهذا شكّل موضوع التأميم عنده قضية خطيرة جعله يفكر ويبحث عن كل ماهو قابل للتضحية به وتقديمه قربانا لفدية أرضه وانقاذها، فاستقر قراره على ابنته نفيسة، وهي «فتاة جاوزت سن البلوغ بسنوات»[22] ليقدمها عروسا لمالك شيخ البلدية حماية لأرضه، كما كانت العذارى تقدم قربانا للآلهة في الحضارات القديمة مادام أن الأبناء هم "الحل" الوحيد لقضية الأرض والحياة. «فاذا تقرر إصلاح أراضي الناحية فإن أرضه لن تبقى له». (23) وعليه «فإن لم يبتغ الوسائل الكفيلة بالحفاظ على أرضه من الآن فستضيع منه، وحينئذ أي معنى يبقى لحياته؟ حياته التي تستمد كل قواها من هذه الأرض التي بين يديه، والوسيلة لإبقاء ماكان على ماكان عليه هي مصاهرة شيخ البلدية. (24)

ولم يستبعد ابن القاضي من باله احتمال عدم قبول ابنته الزواج من مال، وانما كان هذا الاحتمال واردا على باله، وكان يتوقعه من ابنته نفيسة، ولكنه كان مصمما في الوقت نفسه على تنفيذ مااقتنع به حلا سليما ووحيدا لانقاذ أرضه م الخطر الأكيد، ولذا فكل المصالح والقضايا الأخرى تهون أمام قضية الأرض، فالأمر يستوجب التضحية بمشاعر الأبوة وبمستقبل البنت وسعادته «ولولا مايخشاه من ضياع أرضه لاستطاع أن يدعها تعود الى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لايرغمها على الزواج اذا لم تكن راضية... لكن الموقف يدعو الى السرعة، فالاشاعات المتعلقة بالاصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة». (25)

ولكن ابن القاضي اذا تصور أنه قادر على اجبار ابنته نفيسة على الزواج من مالك ولو رفضت ذلك، فهذا الحل مع ذلك يبقى حلا ناقصا لأنه لايشمل الا طرفا واحدا من معادلة الزواج، اذ يبقى مال الطرف الثاني في العملية خارجًا عن دائرة سلطة ابن القاضي، بل أن ابن القاضي هو الذي يقع في دائرة سلطة مالك، لأنه يمثل السلطات الحاكمة وينفذ قراراتها. وموقع الضعف هذا أمام مالك هو الذي حرك ابن القاضي للمل على تحقيق مصاهرته. ولكن بقدر ماكان أمل ابن القاضي في المصاهرة قويا، بقدر ماكان ترد مالك في الإقدام على الأمر كبيرا. وكان لهذا التباين والتناقض في موقف الرجلين من مشروع المصاهرة فوركبير في إضعاف بنية الرواية، وتسطيح تحركات بعض شخصياتها، من ذلك بالدرجة الأولى شخصيات ابن القاضي ونفيسة ومالك ، فدفع هذا الضعف بالرواية الى التثاقل والملل والتكلف والمواقف التافهة التي كان ابن القاضي ضحيتها الأولى، اذ ظهر في علاقاته وتحركاته تجاه مالك بمظهر المنحط والمنذل والضعيفالشخصية، بينمانراه في مواقف أخرى في الرواية رجلا متزنا وذكيا وكريما ومتسامحا ومنصفا. فمن مواقفه الايجابية هذه، دوره لماتوفت العجوز رحمة، وكذا موقفه من رابح الراعي لما تخلى الراعي عن رعي الغنم دون أن يلم بذلك، ومنها أيضا شهادة العجوز رحمة فيه ومدحها اياه أمام رابح الراعي قائلة: «من عادة ابن القاضي أن لايخاصم»[26] وهذه شهادة الراعي نفسه في ابن القاضي وهو يجيبه بحضور مالك، لماسمع ابن

القاضي يقول مخاطبا مالكا بحضوره: «على أية حال أنا لاأعتبره أجنبيا ولاأجيرا. فمنذ صباه وهو عندي، أعده فردا من عائلتي ، وهو شاهد على ماأقول. تكلم يارابح، هل أسأت اليك أوالى أمك أو بخلت بشيء رغبتما فيه؟ قل الحق. فأجاب رابح في تلعثم وحياء:

- لا، حاشاك» (27)

ويكرر الراعي هذا الموقف الايجابي من ابن القاضي، لما سأله ابن القاضي مندهشا:

«- راعيا مهانا! من أهانك يارابح؟ هل أهنتك أنا أو أهلي؟ قل الحق.

فأجاب رابح في تلعثم:

- حاشاك، قلت مهانا، أقصد أن صاحب هذه المهنة لاقيمة له عند الناس» (28). والراوي نفسه يمدحه أكثر من مرة في الرواية، ومن هذا المدح الذي يظهر فيه ابن القاضي شخصية متزنة واسعة البال هادئة، قوله عنه في صباح اليوم الذي تخلى فيه رابح عن رعي غنم ابن القاضي دون أن يعلمه، معتبرا ذلك انتقاما لكرامته التي جرحتها نفيسة لما خل عليها ليلا في غرفتها: «ولعل أبلغ مميزات عابد بن القاضي سعة باله، وقدرته على السكوت. فهو سواء كان راضيا أم ساخطا فلن يدع سخطه ولا رضاه يمس هدوءه واتزانه، كل من عمل عنده يقدر فيه ذلك. فاذا تخلف الراعي يوما عن عمله فليس هناك مايدعو لأن يقيم القيامة. قد يكون تعب، وقد يكون سهر فلم يفق من نومه، وقد يكون ركب رأسه لسبب أو لغير سبب فلم يأت، فمهما كان الأمر فإن لكل معسرة ميسرة، وسعة البال أليق بصاحب المال» (29) ومن هذا أيضا، الحديث الذي وصف به ابن القاضي لماأعلمه مالك بالمقهى بوفاة العجوز رحمة: «ومهما كانت عيوب هذا الرجل فهناك خصلة يتميز بها لايمكن أن يناقش فيها أحد، وهو أنه رجل عمل وإقدام. يأمر ولاينتظر أن يؤمر. صحيح أن امكانياته المادية تسمح له بتنفيذ مايريد، فهو من بين سكان القرية يعتبر أثراهم، لكن ليست الثروة وحدها التي جعلته كذلك، بل مزاجه الخاص وطبيعته التي تأبى الاتكال وتأخير الأمور عن مواعيدها، وهكذا فبمجرد أن علم بالوفاة بادر باصدار التعليمات الأولى الى القهواجي ليبلغها الى النائي» (30)

فرغم هذه الصفات والسجايا الرفيعة التي يتصف بها ابن القاضي، فإن المؤلف لايظهره في مواقف أخرى الا متصفا بصفات البلادة والغباء، الى درجة تثير دهشة المؤلف نفسه واستغرابه، يقول: «والغريب حقا في منطق هذا الرجل هو ايمانه القاطع بقبول مالك هذه المصاهرة بالرغم من أن هذا مازال لم يقل كلمته النهائية في الموضوع» (31) وانطلاقا من هذا التوجه المتناقض الذي يريد المؤلف أن يسلك فيه ابن القاضي في تعض مواقفه في الرواية، راح الروائي يدفعه الى ارتكاب حماقات كثيرة ومتنوعة، تارة مع زوجته، وتارة أخرى مع مالك. ثم مع غيرهما. فلما تسأله زوته عن تاريخ المصاهرة يجيبها قائلا: «عما قريب. سيتم كل شيء عما قريب. غدا أو بعد غد، حدثي ابنتك في الموضوع،

واسأليها ماذا تريد أن أشتري لها» (32) وهو يقصد شراء ملابس العرس لزفاف نفيسة. وهذا التصرف الذي أراده له المؤلف، هو تصرف يشبه من يضع العربة أمام الحصان،كما يقول المثل. ومن مواقف تذلل ابن القاضي لمالك، هذا المشهد الذي نرى فيه ابن القاضي يتقرب من مالك وفي يده

لوازم غسل الأطراف، من ماء وصابون، في صبيحة سهرة اليوم الذي دفنت فيه العجوز رحمة: «تفرق الناس نساء ورجالا، وذهب كل في شأنه، ولم يبق ببيت الفقيدة الا عائلة ابن القاضي ورابح راعي الغنم وأمه بطلب من ابن القاضي الذي رجاهما أن ينتظروا حتى يقوم مالك، ولما استيقظ هذا وجد القرية غارقة في لجة من غبار، ولمارآه ابن القاضي قام، أسرع اليه بكوب من الماء ومنديل وقطعة صابون كان قد أحضرها منذ الصباح الباكر ليتخذها سببا في التقرب الى مالك» [33]

وقد كانت كل لقاءات لبن القاضي بمالك لقاءات يسود أجواءها التوتر والنفور والتضايق، ان لم نقل القساوة، ولتوضيح هذا نقارنبين اجابة مالك عن استفسار ابن القاضي عن الموضوع نفسه: «وبدا للشيخ القهواجي أن يسأل مالكا عن العجوز رحمة، فأجاب مالك: رحمها الله!» [34] ودعد وقت قصير «واذ بعابد بن القاضي ـيملأ باب المقهى... فحيا وصافح مالكا بحرارة بالغة وسأله : «كيف أصبحت العجوز رحمة؟» فأجابه مالك:

- أصبحت ميتة» [35]

فالفرق واضح وكبير بيم مايحمله الجواب الأول من تأثر وخشوع وترحم على رحمة، واحترام للسائل، وبين مايحمله الجواب الثاني من برودة ولامبالاة تجاه الحدث، واستفزاز واحتقار لابن القاضي السائل.

وهذا التضارب في رسم شخصية ابن القاضي جعله يظهر امامنا في صورتين متناقضتين، بدا في احداهما هادئا متزنا ذكيا،محبا لأرضه وعمله، وبدافي الصورة الثانية شخصا أحمق، متذبذبا ومتذللا وساذجا ومنفعلا وصل به المطاف الى وضع رأسه تحت ضربات فأس أم رابح الراعي بعد أن ارتمى هلى ابنها يريد قتله بعد أن اكتشفابنته نفيسة الهاربة في كوخها.

وبهذا الحادث الذي أسال دم رابح ودم ابن القاضي يتحقق القربان الذي أرهقابن القاضي نفسه على طول الرواية لتقديه ثمنا لانقاذ أرضه، بعد أن رفضت ابنته الزواج من مالك أ من غيره، وهربت من الدار، وأحجم مالك عن طلب يد نفيسة لاعتبارات لم يكشف عنها بوضوح.

وبهذه النهاية المأساوية تفرض الأرض طبيعتها الحقيقية، وهي أنها دائما قضية لاتُحَل على مستوى النقاش الفكري النظري، وانما باسالة الدماء على وجهها ليرتوي قلبها. ويضع المؤلف بهذه الخاتمة حدا نهائيا للنقاش الفكري والحل النظري لقضية الأرض، ويرسم نقطة بداية التعامل الفعلي والسليم مع قضية الأرض، التي هي قضية مصيرية لم ترض يوما بالحلول التي تتم على مستوى التنظير الفكري، وانما تحتكم دائما الى الحلول التي يولدها الصراع الدموي على أرض الواقع.

ولقد قدم لنا الروائي نموذجا للشخصية الأصلية الفاعلة، ونعني بها شخصية العجوز رحمة التي ارتبطت بالأرض ارتباطا عميقا، اذ عجنت طينتها وجسّدت بها أحداث القرية وتاريخها وثقافتها عموما، ولم تفكر يوما في التخلي عن عملها وصناعتها، أو حتى اضعاف علاقاتها الحميمة بالأرض، حتى كانت نهاية حياتها التي أعادتها الى باطن الأرض لتذوب في تربتها وتمتزج بعناصرها لتكتمل بذلك دورة الحياة استعدادا لولادة دورة جديدة أكثر خصبا وعطاء.فكانت رحمة بذلك بديلا ايجابيا ملموسا تجسد التعامل المطلوب مع قضية الأرض، مقابل الحضور التجريدي النظري للأرض

الذي طغى على مسار الرواية، الذي بقي حبيسا في مستوى الجد الفكري والنقاش النظري بين شخصيات الرواية.

المراجع:

1 - عبد الحميد بن هدوقة/ ريح الجنوب/ الطبعة الخامسة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت.ص92..
2- الرواية ،ص7.
3- الرواية، ص8 ,9.
4+ 5- الرواية، ص87.
6- الرواية، ص 99.
7- الرواية، ص 53.
*جاء في الصفحتين 66 و67 من الرواية أن المسافة بين هذه القرية والقرية المركزية لاتتجاوز خمسة عشر كيلومترا، وأن القرية المركزية معبر لطريق السكة الحديدية وللطريق الوطني الرئيسي الذي يربط بين الجزائر وقسنطينة.
8- الرواية، ص7.
9 - الرواية، ص48.
10 - الرواية، ص6+2
11- الرواية، ص24.
12+13 - الرواية، ص44.
14 - الرواية، ص5+1.
15- الرواية، ص2+1.
16+17 - الرواية،ص 181.
18 - الرواية،ص182.
19 - الرواية،ص187.
20 - الرواية،ص187.
*- انظر الفقرة التي أشرنا الى جزء منها بالهامش برقم 10.
21 - الرواية،ص 182.
22 - الرواية،ص48.
23 - الرواية،ص27.
24+25 - الرواية،ص91.
26 - الرواية،ص134.
27- الرواية،ص194.
28 - الرواية،ص195.
29 - الرواية،ص111.
30 - الرواية،ص166.
31- الرواية،ص218.
32 - الرواية،ص221.
33 - الرواية،ص191.
34- الرواية،ص164.
35 - الرواية،ص166.

الأخضر الزاوي

تأملات في رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة

تجربة نضالية من أجل تطوير عالم الريف

يعتبر عبد الحميد بن هدوقة من الكتاب المتشبعين بثقافة تراثية فجاء تعليمه أغلبه بالعربية رغم تنقلاته ورحلاته، ولد بقرية المنصورة التابعة لولاية سطيف عام 1925، وبدأ حياته التعليمية بمسقط رأسه ثم انتقل الى المعهد الكتاني بقسنطينة ، سافر الى فرنسا ومكث بها عاما ليعود الى الجزائر حاملا شهادة في الاخراج الإذاعي وشهادة في تحويل المواد البلاستيكية ثم سافر الى تونس طالبا للعلم والأدب فتخرج من جامع الزيتونة في الأدب، ومع فجر الثورة التحريرية يعود الى الجزائر ليشارك اخوانه غضبهم وانتقامهم، فيلاحق من طرف الاستعمار الفرنسي فيفر هاربا الى فرنسا ثم الى تونس ، ومع الاستقلال عاد الى مسقط رأسه بالجزائر ليستقر فيها، درس سنتين في كلية الحقوق بجامعة الجزائر، حصل على تعليم فرنسي ذي طابع مهني ، تقلد عدة مناصب مهمة من مدرس الى مخرج الى مدير للإذاعة والتلفزيون، من مؤلفاته:

ريح الجنوب	رواية	1971
نهاية الأمس	"	1975
بان الصبح	"	1980
الجازية والدراويش	"	1983

وان المتأمل في أعمال الكاتب عبد الحميد بن هدوقة يجده يغرف من تيار الاشتراكية غرفات عديدة متفاوتة كما أنه كرس جهوده للدفاع عن المرأة والحديث عن تأثرها بنبض العصر وبما هو غربي خاصة وموقفها من المسيرة التطورية ومن بعض الظروف الحياتية.

في هذه الرواية (نهاية الأمس) يطرح الكاتب عبد الحميد بن هدوقة أفكاره المرتبطة بالمرجعية الماركسة كدليل للتغيير، والايديولوجية الاشتراكية كمنهج من أجل اصلاح القرية التي تجري فيها الأحداث وتطويرها والرقي بالفكر المحلي المتشبع بالخرافة حسب الراوي ، ويحاول البطل المعلم بشير تطبيق هذه النظرية الجديدة مرحليا ويثها ونشرها فيحارب الاقطاع وينشر التعليم ويعطي مفاهيم جديدة تماشيا مع المشروع الوطني لبناء ألف قرية اشتراكية، وتتجلى لنا صورة هذه الوقائع كلما تعمقنا في التفاصيل شيئا فشيئا.

الزمكانية:

في هذه الرواية ذات الاتجاه الرومانسي والتي يمكن تصنيفها في رومانسية غرابة الأحداث حيث ينتصر الحب أخيرا على يد البطل الايجابي المتمثل في شخصية "بشير" وما يشوب أحداث الرواية من مؤثرات أجنبية تتجلى مرتسماتها لاحقا. ويلاحظ أن الغلاف الزمني في الرواية محدود وواضح المعالم، فالسنة هي سنة1967 بالتحديد [1]، ويقع الزمن الحدثي في شهر سبتمبر أي من أول سبتمبر[2] ، عندما يصل المعلم بشير ليدرس في هذه القرية ممتطيا سيارة البلدية « لاندروفر» ، ويستمر هذا الزمن الى غاية الواحد والعشرين سبتمبر [3]، وهو زمن بدء الدراسة. وخلال هذا الغلاف الزمني الواضح تدور أحداث الرواية وفي حيز مكاني معلوم . وهي قرية صغيرة تابعة لقرية أولاد حامد[4]، وتقع في مدينة سطيف [5] . من خلال هذين الغلافين الحيزي والزمني تجري وقائع الأحداث الحاضرة، وخارج هذين الغلافين نجد الزمن الاسترجاعي والمكان الاسترجاعي يمتدان امتدادات مختلفة الطول سردا من التاريخ لتجارب الشخصيات الروائية وماقامت به من أعمال .

وأطول امتداد في الزمن التاريخي يعود الى هجرة (بشير) الى العمل في مناجم (موزيل)(6) في فرنسا، والى زواجه من (رقية) في أول نوفمبر1954 [7]، والى زواجه بمنجية التونسية في(1965) في الجزائر العاصمة، ثم تعيينه كمعلم في مدرسة هذه القرية المعزولة التابعة لقرية (أولاد حامد) بالقرب من مدينة سطيف . وهناك تاريخ صدور هذه الرواية لأول مرة [1] بالجزائر ، ثم بتونس.

الأحداث والبناء الروائي (2) :

تنطلق وقائع الرواية بمجيء المعلم بشير الى هذه القرية الصغيرة النائية كمدرس عين في مدرستها الجديدة، المكونة من ثلاثة أقسام، وسكني وظيفية وساحة واسعة، باعتبار عدد سكان هذه القرية قليل، يقدر بألف وخمسمائة ساكن. وهي تابعة اداريا لقرية أكبر منها هي (قرية أولاد حامد) وتقع قرب مدينة سطيف وفي هذه السنة1967 في شهر سبتمبر ، يصل المعلم بشير لافتتاح أول مدرسة للقرية. التي كان التعليم السائد فيها هو تعليم القرآن الكريم ، وضمن وقائع الرواية يتصارع البطل بشير مع الواقع محاولا نشر التعليم الحديث في هذه البيئة

المحرومة، فيستقبل في البداية استقبالا حارا وكريما، ثم مايلبث أن يجد عراقيل وصعوبات تصرفه عن فتح المدرسة أو التدريس فيها، على غرار ماحدث لمعلمين سابقين عينوا للتدريس في هذه القرية، ولم ينجحوا في البقاء تحت الضغوط القوية والممارسات الكيدية من بعض عناصر القرية الى غير رجعة وهكذا بقيت المدرسة الجديدة مغلقة أمدا طويلا.

لكن المعلم بشير يصر منذ البداية على رفع التحدي من أجل نشر التعليم والمعرفة في هذه الربوع، يصل القرية في بداية شهر سبتمبر وفي أول ليلة يقضيها بالمدرسة يفاجأ عند منتصف الليل بقصف الحجارة على سقف سكناه، كتحذير بوجوب الرحيل ، لكنه يقبل الصراع ومما شجعه على البقاء تعرفه على بعض الشخوص المساعدة مثل بوغرارة، كبير القرية وأول مجاهد بها، ولكنه أمي، وأحمد القهواجي صاحب المقهى، كما يجد المنافسين له، الذين يتمنون رحيله عن القرية. وهم ابن الصخري صاحب الملكيات الواسعة من الأراضي من هؤلاء القرويين، بواسطة القروض الممنوحة ورهن الأراضي منهم، ليأخذها في النهاية مقابل عجزهم عن دفع ماهو عليهم من دين.

يلاحظ المعلم بشير الوضع في هذه القرية عن قرب ملاحظة خبير متمرس يفهم جيدا استغلال ابن الصخري لأهل القرية خاصة وأنه أحاط نفسه ببعض المستفيدين معه وجعل منهم أنصارا وعيونا له يترصدون كل صغيرة وكبيرة بالقرية، وما يجري فيها.

ويذكر سائق سيارة البلدية (لاندروفر) للمعلم بشير لدى أول مجيئه أن هذه القرية شديدة الفقر يعيش سكانها من حوالات بريدية تصلهم من أهاليهم المهاجرين العاملين في فرنسا، وخلاف هذا لا يملكون شيئا، يصرح السائق أن قريتهم لم تعرف حياة الاستقلال أما الحرب فكانت دوما حياتهم[8].

ويشير الى مثال واقعي فينادي على صبي يمشي حافيا يلبس ثيابا رثة، يرعى قطيعا من أغنام يمتلكها ابن الصخري، وهو أحد الأطفال الذين سيدرسون عند المعلم بشير ، فيتألم المعلم لهذه الحالة، ويسأل عن معلومات عن الصبي فهو ابن حركي ويعيش مع أخته وهي مريضة وأمه التي تصنع الثياب الصوفية وتبيعها وجدته أم الحركي ، التي تصنع الفخار، يسكنون كوخا أسفل القرية، ومع هذه المعلومات يزداد عطف المعلم بشير تجاه هذه الأسرة، ويفكر في مساعدتها بتوظيف العجوز أم الحركي كعاملة منظفة بالمدرسة رغم معارضات الأهالي.

وعلى هامش هذه المجهودات يعيش المعلم مضطربا في ذكريات الماضي مع زوجته الأولى، مما شجعه على السعي للتعرف على هذه الأسرة الفقيرة، وخاصة على رقية كنة العجوز ربيبة لأنها تحمل نفس اسم زوجته السابقة، التي هجرها بسبب ظروف الحرب التحريرية الكبرى، واذ تنطلق علاقة المعلم بشير تجاه هذه الأسرة الفقيرة في النمو لتصل الى نهايتها وأهدافها وتشده في ذلك احساسات داخلية غامضة.

نجد الراوي يؤجل ذلك الى حين، ويغوص بالبطل بشير في أزمنة تاريخية تعري شيئا فشيئا

عن تاريخه الشخصي وتاريخ عائلته وتاريخ زوجته الأولى رقية، ويمتد الزمن التاريخي امتدادات متفاوتة الطول، ولعل أطولها يكون عن الفترة التي ذهب فيها البشير الى فرنسا للعمل في مناجم «موزيل» [9]، وما تأثر به من مؤثرات متعلقة بهذه البيئة العمالية الفرنسية، وضعت بصماتها على وجهة البطل بشير منذ البداية، وهي فترة سبقت الثورة التحريرية الكبرى، ثم درس في قسنطينة وفي تونس، بعد عودته من فرنسا [10] وخطب رقية وعمرها لايتجاوز أربع عشرة سنة، وبقيت مدة أربع سنوات مخطوبة ليتزوجها في الفاتح من نوفمبر1954، وبعد شهر أصبحت حاملا وصار هو يختفي بكونه جنديا في الثورة وعاشت هي في الانتظار [11].

ويصف الراوي تفاصيل ليلة الدخلة للعروسين كصورة لعملية جنسية ثم يصف لاحقا عملية الولادة، وسمت المولودة «فريدة» والبطل بشير مايزال غائبا وفي احدى عمليات مداهمات القرية من طرف عساكر الاحتلال، في أثر مقتل (شانبيط) أي حارس البلدية، يقوم العساكر باغتصاب رقية زوجة البطل بشير، ويصف الراوي هذه العملية الجنسية بتفاصيلها[12].

لكن العجوز «سعدية» تخبر زوجها «حمودة» بما فعله العساكر بزوجة ابنها، وينصب الشيخ «حمودة» كمينا لدورية عسكرية ويقتل منها ثمانية عساكر ويستشهد بدوره [13]. وتقوم «سعدية» بمحاولة دفن زوجها فيطلق عليها العساكر النار [14]، وهكذا يتخلص الراوي من هاتين الشخصيتين، وتبقى رقية مع ابنتها في غياب زوجها الذي جرح ثم اختفى، لكن والدها لم ينتظر طويلا زوجها من رابح بن علي وأنجبت له الولد «سعيد» ثم يموت رابح حركيا انتقاما لوالده الذي قتل خطئا من طرف الثورة.

ويسجل الراوي جانبا من حياة البطل بشير يوم جرح في معركة، ونقل الى تونس، ثم الى ألمانيا الشرقية، حيث تلقى العلاج وعودته الى تونس التى أكمل دراسته فيها كما تمت أيضا علاقته العاطفية مع منجية التونسية التي جاءته أخيرا الى العاصمة الجزائر في سنة 1965 حيث تزوجها وكانت امرأة متفتحة على الطريقة الأوروبية، وكان المعلم بشير يقيم مع زوجته منجية حفلات خمرية في منزلهما للأصدقاء، لكن هذه العلاقة العاطفية التي استمرت سبع سنوات عاشت سبعة أشهر فقط في الزواج ثم انطفأت بسبب كثرة علاقة منجية مع الأصدقاء ومرض المعلم بشير ودخل الى مستشفى الأمراض العقلية، وشفي أخيرا ليعين معلما في هذه القرية النائية.

ومع رجوع الأحداث الى الزمن الحاضر، يحاول المعلم «شير» تنمية علاقاته مع أهل القرية وخاصة «بوغرارة» المجاهد، وصراعه الأساسي مع «ابن الصخري» غني القرية كلها، وصاحب الملكيات الواسعة من الأراضي، الذي يشغل عنده الولد سعيد في رعي الأغنام.

ويتصارع المعلم بشير مع ابن الصخري، حول مسألة جلب الماء للمدرسة، من نقطة قريبة من أراضي وبساتين ابن الصخري الذي يجند الامام

وكثيرا من الناس ضد فكرة تزويد المدرسة الجديدة بالماء، بحجة أن البساتين ستجف، لكن المعلم بشير يستعين بمن يعرفهم في الوزارة، وتأتي الأوامر الى البلدية لنقل الماء الى المدرسة، وهنا رد فعل مفاجئ وغير متوقع إطلاقا عندما استيقظ سكان القرية وهم يشاهدون المسجد وقد هدم عن آخره، ويتهم المعلم بشير بتدبير هذه العملية، ويحضر جمع من الناس ويرمون المعلم بالحجارة، ويصاب في رأسه وتسيل دماؤه فتسعفه العجوز ربيحة، ويفتح تحقيق رسمي في القضية يبرأ فيه المعلم بشير، ويجلب الماء الى المدرسة ويفتح المعلم التسجيل ويكتب أسماء خمسة وأربعين تلميذا من بينهم «سعيد» الذي توقف عن رعي أغنام ابن الصخري، ولدى استدعائه رقية للتوقيع، يتعرف عليها وعلى أسباب زواجها من رجل آخر، ثم يقرر أخيرا الذهاب مع صديقه «بوغرارة» الى دار العجوز ربيحة ويخطب منها رقية زوجة له فتتردد رقية بعض الشيء ثم تقبل في النهاية، ويقرر البطل بشير أنه سيقيم في كل قرية سنة واحدة لاصلاحها، ثم ينتقل الى غيرها لاصلاح أكبر عدد ممكن من القرى دفاعا عن المبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها ، وبفضل هذا العمل ينتهي الأمس في هذه القرية، ويبدأ اليوم الجديد مع أول مدرسة فيها، وهكذا تنتهي عذابات الماضي بالنسبة لرقية ويبدأ أول يوم جديد ينتصر فيه الحب وتبتسم فيه الأيام.

الرؤية والرواية:

تنتسب رواية «نهاية الأمس» الى الرؤية غير المحدودة "Vision illimitée" والى نمط الرؤية من الخلف "Vision Par derriére" حيث تنعكس العلاقة بين الشخصية والراوي في سيطرة هذا الأخير على الشخصيات فهو عارف بكل شيء يخصها وبالأحداث ومحيط بها أي أن «الراوي، الشخصية» وأن القص يسير بصيغة ضمير الغائب المفرد «هو» فلا يمكن للبطل بشير ولا لباقي الشخوص أن تسبق الراوي في العلم، أو تفوقه فهي تقتفي آثاره وتستنير بمرتسمات خطواته.

يقص الراوي عن المعلم بشير وهو يمتطي سيارة «لاندروفر» الى جانب سائق البلدية، وهو ينقله من القرية المركزية «أولاد حامد» الى القرية التي سيدرس فيها، ويضيف الى القص بصيغة ضمير الغائب التعليقات والشروح: «سكت البشير، ولم يرد أن يدخل في حديث لايفيده شيئا مع السائق الذي اختلطت فيه روح المرح بالنزوع الى الثرثرة والفضول المنفر، والذي مانفك يجاذبه الحديث منذ أن أقلعت بهما السيارة من القرية ولكن سكوته لم يمنع السائق من الاسترسال في الحديث الذي تثيره في نفسه شتى المناظر العادية والالتواءات الكثيرة التي تسلكها السيارة...» [15].

ويقرأ الراوي مافي نفس البطل بشير من أفكار ومايدور في خلده من تساؤلات ويقدمها للقارئ دون أن يعلم بذلك باقي الشخوص «تحركت السيارة في طريقها الملتوية، ولم يبق بينهما وبين القرية الا حوالي ثلاثة كيلومترات، وراح المعلم يستعيد في نفسه مادار بينه وبين

الطفل من حديث منذ لحظات، وأخذت تلك النظرة القاسية الحاقدة تنفذ الى أعماقه، مثيرة في نفوذها آلاف التساؤلات» [16]

ويسترجع الراوي مادار منذ سنين طويلة بين المعلم بشير وأستاذه في قسم علم الاجتماع عندما كان يتابع دراسته في تونس «وان ينس فلن ينس ذلك الموقف الذي وقفه مع أحد أساتذته، كان الأستاذ يصر دائما على أن نظريات «دوركايم» في الاجتماع والأخلاق والدين هي أصح النظريات فرد عليه: وإن دوركايم نفسه يقول بتطور الحقيقة فكيف يمكن أن تكون نظرياته أصح النظريات؟

ثانيا: ان تقدمية دوركايم منبعها اسرائيليته فهو كان عندئذ في صف الضحايا... فلو جاء بعد تأسيس اسرائيل وصار بحكم انتمائه في صف الجلادين فماذا ترى سيكون موقفه من نظرياته؟

فجمع الأستاذ كراريسه فوق المنضدة ووضعها في محفظته وقال: «كامو» تافه واستعماري! و«دوركايم» اسرائيلي.. فلمن تريد أن تنتسب اذن الى هتلر أم الى ستالين؟» [17]. وهكذا تبدو المؤثرات الأجنبية الفكرية والفلسفية التي تعلق بها البطل بشير، منذ أيام دراسته الجامعية، والتي تركت بصماتها على فكره وتوجهه الايديولوجي الاشتراكي.

طرق العرض:

السرد:

يمتاز في رواية «نهاية الأمس» لعبد الحميد بن هدوقة بأنه ينفصل عن الحوار ويستقل كل منهما بذاته للكشف من ناحيته وبطريقته عن جوانب الشخصية الروائية وأسرارها.

أ - فجاء السرد بصيغة ضمير الغائب الأمر الذي جعل الراوي يسيطر على البطل بشير ويحيط بمعلومات الشخوص جميعا ، ويسرد الراوي بطريقة هادئة وواضحة. فبعد أن جاء المعلم ومعه «بوغرارة» الى منزل ربيحة لخطبة رقية زوجة له، يسرد الراوي القص ربطا للحوادث: «بعدما أدخلت العجوز ربيحة الرجلين الى الحجرة حيث تقيم رقية وطلبت اليها أن تعدالقهوة وكانت الزيارة مفاجئة لكلتا المرأتين، فرقية توقعت أن المعلم جاء ليقول لحماتها أنه لايمكنه أن يستبقيها عاملة بالمدرسة، نظرا لاحتجاج السكان.. أما العجوز فكانت أميل الى التفاؤل منها الى التشاؤم. ولم تفكر بالمرة فيما فكرت فيه رقية لأنها كانت كامل الصبيحة بالمدرسة...» [18].

واتبع الراوي هذا السرد بقراءة مافي نفس الشخوص الروائية والتعليق عليها.

ب - واستخدم الراوي الاسترجاع للحوادث الماضية المتعلقة بشخصية المعلم بشير وزوجته السابقة منجية التونسية، التي تزوجها في مدينة الجزائر العاصمة، في أواخر سنة 1965 حيث كان يعيش معها حياة أوربية متفتحة على العالم، وكانت تراه مترددا ، فأرادت أن تفتح له المجال لأعلى المناصب يسترجع لنا الراوي عن علاقتهما قائلا: «قالت له ذات يوم: «انك رجل يخجله ظله، دعني أفتح لك المجال لأعلى المناصب...

كان فتح المجال عندها يتمثل في اقامة

الحفلات الخمرية الساهرة في بيتها!! لم تمض أيام كثيرة حتى كثر أصدقاء الزوجين الحبيبين . وصار بيتهما ملتقى لكل البرجوازية الادارية في الجزائر، ولكثرة من المتعاونين ، وعرف البشير في هذه الفترة من حياته كثيرا من أنواع الخمور والكحول، وأسمائها والفروق الدقيقة بين لون ولون، فمن الكونياك ذي النجوم الخمس الى الويسكي الأسود الى الشامبانيا، وما اشتق منها من أمزجة رفيعة... حتى الفودكا وجدت مكانها في مخمرة الزوجين، لم تكن السهرات كلها مجونا وخمرا. كان يتخللها في كثير من الأحيان نقاش أدبي رفيع يتناول الأدب في أمريكا وأوربا وروسيا...»[19]. وهكذا لايخلو هذا الاسترجاع للماضي من مؤثرات أجنبية متمثلة في سلوك هذه الأسرة وما تعودت عليه من حفلات خمرية ساهرة على غرار سلوكات بعض العائلات الأوربية.

ج - ويوظف الراوي في فقرات السرد قراءة مايجري في أعماق الشخوص الروائية، وهاهو يقرأ مايدور في ذهن رقية وماتحس به في أعماق كيانها، من احساسات غامضة ومن سرعة في خفقان قلبها كلما سمعت اسم المعلم بشير يقول الراوي:«سكتت رقية لحظات مفكرة، وكانت كلما كان الحديث عن المعلم شعرت بخفقان قلبها يزداد بسرعة، لاتعرف لماذا، ولكن تجد في نفسها احساسا غامضا نحوه...»[20]. وهكذا تسجل هذه القراءة نفحة من نفحات الرومانسية التي تشد المعلم بشير بقوة الى هذه القرية رغم مايلاقيه.

د- يدرج الراوي أسلوب الاستطراد لأجل ادخال تنويع في النسيج السردي، والخروج بالقارئ من متابعة الأحداث الحاضرة الى مشاهد ولوحات في شتى أنحاء العالم ثم العودة به الى اللحظة الحديثة الحاضرة. فمن سرد موقف الشيخ حمودة من الماضي الاسترجاعي لعائلة البطل بشير الذي يستعد فيه الشيخ لتنفيذ الكمين الذي وضعه لفرقة عسكرية وكانت حينئذ الساعة السابعة في الجزائر باريس والساعة العاشرة في موسكو، والساعة التاسعة في القاهرة، والساعة الثانية في واشنطن. ومن خلال هذا التوقيت يبرز الراوي قدرته في الاطلاع على لوحات عديدة في مختلف هذه البلاد ليعود في نهاية الاستطراد الى اللحظة الحدثية قيد المعالجة مع الشيخ حمودة، وفي كل ذلك يستعرض الراوي قابليته لاستيعاب مؤثرات أجنبية عديدة في العالم، يقول الراوي:«فتاة فرنسية في ضاحية من ضواحي باريس تسرح شعرها أمام المرآة. روني كوتي في حمامه المنزلي يتأمل شيخوخة جسمه... إيزنهاور في فراشه تغطي وجهه ذراعه اليسرى.. كروتشوف أمام نافذة زجاجية مغلقة يتأمل أغصانا يابسة في شجرة باسقة، رجل يتناول قهوة في أحد مقاهي القاهرة ويطالع جريدة، في أعلى الصفحة عنوان ضخم يتحدث عن النجاح الذي لقيته أغنية أم كلثوم الجديدة. ملك عربي يستقبل وفدا لشركة بترولية امريكية، مجاهد في الجبل ينهمك في تنظيف رشاشته، الخط المحدب يقترب ويقترب..»[21]. والصورة الأخيرة «مجاهد في الجبل» خاصة بالشيخ حمودة قبيل إطلاقه النار على دورية فرنسية، فالراوي يطيل تشويق القارئ عما سيحدث بعد اطلاق النار...

هـ - ويطعم الراوي النسيج السردي من حين لآخر بالأمثال الشعبية مثل «يد الزائر في يد المزار» (22) و «أنساه ليلة ينساك عام»(23). وبالحديث الشريف «قال الرسول - ص - اطلبوا العلم ولو بالصين»(24).

الحوار: (25)

يعد السرد خلفية جيدة يقوم عليها الحوار ومنطلقا لماسيقدم من مشاهد، عبر الأقوال والأفعال والأفكار التي نحسها من خلال المشاهد المعروضة، لكن الحوار في هذه الرواية غني بالتقنيات الفنية التي جعلت منه حوارا منوعا.

أ - يحاور المعلم بشير بادئ ذي بدء السائق الذي أوصله وهو من أهل القرية المركزية القريبة ويعرف المنطقة وظروف البيئة، يشير السائق الى «سعيد بن رقية» الذي يسرح غنم ابن الصخري حافيا، قائلا:«- انظر.. هذا أحد الأطفال الذين جئت لتعلمهم، أتراه يتخلى عن حياته هذه، المنطلقة ويستبدل بها جدران المدرسة؟ فالغنم تعطيه الحليب إن جاع، أما المدرسة فماذا تعطيه؟. فقال المعلم:

- المدرسة تعطيه السلاح الذي يحارب به الجوع.

فرد السائق:

- إنه جائع الآن! من يضمن عيشه حتى يمتلك هذا السلاح الذي تتحدث عنه؟

فكر المعلم هنيهة، ثم قال:

- تضمن عيشه المدرسة.

ضحك السائق مليا وقرر في نفسه أن سكان المدن أناس سذج ولذلك فهم طيبون وقال لرفيقه:

- انك لرجل طيب! من أين للمدرسة أن تعول أطفالا والأحجار التي بنتها جمعها آباؤهم؟ لو تعرف قصة هذه المدرسة وكيف بنيت لعدلت حالا عن قرارك ورجعت معي من هنا، الى القرية المركزية حيث يعيدك القطار الى مدينتك الجميلة»

هكذا يسير الراوي الحوار الموجه في جزء منه الى المشاهد اذ يستهله بفعل (أنظر) ومايتخلل ذلك من تقديم للشخوص وتعليق على الأحداث وقراءة أفكار الشخوص لربط الوقائع وسلسلتها في انسجام وتتابع سببي.

وفي حوار بين المرأتين: العجوز ربيحة ورقية، حول المعلم بشير وماقام به من جميل نحوهما منذ قدومه الى هذه القرية وكيف أنه ضاعف اهتمامه بهما حيث وظف ربيحة كعاملة في المدرسة وسجل «سعيد» في المدرسة، ووقف معهما في مواقف كثيرة، وهاهي رقية تبدي تفانيا كبيرا واستعدادا غيرعادي لخدمة المعلم بشير بصناعة برنس وزربية له اكراما له، تقول ربيحة:«- نعم أصنع له ستة كؤوب للحليب وعشر صحاف وجفنتين احداهما للعجن وقدرين وفوارين للكسكسي، وأصنع له جرتين واحدة للزيت وأخرى للسمن.

فأضافت رقية مقترحة:

- ومزبدتين أو ثلاثا ومزهريتين.

- من أين تأتيه الزهور هنا؟

- لايلك من أين تأتي. مادمت تريدين صنع كل مايحتاجه من أواني فلا بد من أواني الزهور،

سكان المدن يحبون ذلك.

– وأصنع له شمعدانات، فاذا احتاج شيئا صنعته له.

– لو كنت أعرف لساعدتك، على كل أنا أصنع له شيئا آخر.

– ماذا

– إن اشترى لنا الصوف فأخدم له برنسا أو زربية أوماأراد

– سيسره ذلك كثيرا. لاشك في ذلك»[26].

ويعكس هذا الحوار نمو العلاقة بين هذه العائلة والمعلم بشير بعد أن بدأت بمجرد عطف على ظروف هذه العائلة، ومحاولة مساعدتها لتأخذ منحى آخر، وهكذا يتطور المونلوج"Monologue"، أو الحوار الذاتي الداخلي الذي تكلم فيه الشخصية نفسها. فهذه رقية تسرح مع نفسها في منولوج داخلي طويل تقلب ذكرياتها وعلاقتها الماضية بالمعلم بشير عندما كان زوجا لها، وكيف سمعت به بأنه مات في أحد المعارك، ثم تزوجت من «رابح» زوجها الثاني الذي مات بدوره، وهاهي اليوم تفاجأ بأن زوجها المعلم بشير مايزال حيا يرزق، ومايثير كل ذلك في نفسها من مشاعر ومايثير فيها من كوامن كانت حبيسة، إنها تسقط مغمى عليها لأول مرة تراه، وبعد زوال لحظات المفاجأة والصدمة هاهي تسائل نفسها ، يقول الراوي وهو يقرأ كل ذلك.

«.. هو حي وأنا أبكي عليه ميتا! تركني للضياع وأشاع في الناس أنه قتل لكي لايعود الي!..لكن ماذا أقول له؟ أيصدق أنني كنت أحسبه ميتا؟ أيصدق أن الحركي لم أدر أنه كان حركيا، وأنه أنقذني من الموت المحقق أنا وابنتي بعد أن قتل الأهل والأقارب؟ أيصدق أني ذقت كل أنواع العذاب لإنقاذ ابنتي من الموت؟ ليبقى ذكره حيا في الدنيا؟ أيصدق أنني بكيته أناء الليل وأطراف النهار؟ أيصدق أنني أحببته وحده في هذه الأرض ولم يخفق قلبي بحب سواه؟.. وشهقت شهقات عالية بالبكاء......»[27].

يكشف المونلوج جوانب ماضية من حياة شخصية رقية وعلاقتها بالمعلم بشير، بعد أن شعرت بشيء ينمو في داخلها يشدها اليه أكثر فأكثر دون أن تراه، ولكنها تفاجأ وهي تراه بأنه الحب القديم الذي عاد. واليأس الذي أصبح أملا فالمونلوج الداخلي يكمل ماقبله من تقنيات الحوار والسرد على حد سواء، لكنه حوار فلسفي موجه الى السامع بالدرجة الأولى.

جـ – يدرج الراوي حلم اليقظة في خدمة تقنيات الحوار لضمان التنويع الفني للأسلوب ولسبر أغوار الشخوص الروائية وكشف أعماقها للقارئ خدمة لنمو الحدث الروائي وتطوره نحو النضج والاكتمال. يسبح المعلم بشير في خواطره المشدودة أبدا الى مؤثرات أجنبية فكرية وفلسفية وثقافية راسخة في تكوينه الثقافي يتذكر قولة قالها «لامارتين» الشاعر الفرنسي يتأملها في أعماقه يقارنها بوضعه الجديد في هذه القرية، يقول الراوي:«.. وتذكر المعلم وهو يسبح في هذه الخواطر قولة مشهورة قالها «لامارتين»:«يكفي أن تفقد انسانا واحدا تحبه ليصير العالم في نظرك

خرابا» فقال في نفسه:« يكفي أن لاتجد الفكرة الصحيحة في الاوان ليضيع عالمك من بين يديك» الفكرة الصحيحة هي هذه: «أعن من في حاجة الى اعانتك ولاتقل: لاتعن من ليس في حاجة الى اعانتك. اكتف بالأولى، هي الأساس، وهي سر حياتك في هذا الوجود». وابتسم ساخرا من نفسه «صرت فيلسوفا» وأردف قائلا في نفسه:«رويدا أيها التفاؤل!..»[28].

يتدخل الراوي ويرتب أفكار حلم اليقظة حلم اليقظة الذي يعيشة البطل بشير بكل مؤثرات «لامارتين» وذكرى الحبيبة رقية، وأما رقية فمن ناحيتها تحلم حلم يقظة آخر متعلق بالمعلم بشير، الذي تحلم به وهي جالسة بالقرب من ابنتها «فريدة» قبل وفاتها وقبل أن ترى المعلم بشير وتكتشف أنه مايزال حيا يرزق، تسهو رقية لحظة من زمن لترى في حلم يقظة، زوجها الأول بشير يعود اليها ويشتري لها الهدايا ويتزوجها من جديد وتحلم بليلة دخلة جديدة بتفاصيلها ينفذها لها المعلم بشير، لكن الراوي هذه المرة هو الذي يقدم الحلم بصيغة ضمير الغائب يقول «...وتغيرت الصورة في مخيلة رقية فوجدت نفسها في بيت بالمدينة، فخم الرياش رائع الزخرفة، يشبه القصور التي تحكي عنها القصص الشعبية. واذا بالبشير يدخل حاملا تحت ابطه قرطاسا ملفوفا على شيء فيفتحه بين يديه فاذا فيه قماش من القطيفة الممتازة مطروزا طرزا رفيعا بخيوط من فضة، ويعطيه اياها، ثم يحتضنها برفق، ويضع رأسه على كتفيها، ذراعه اليسرى تمسكها من خصرها، ويده اليمنى تعبث في شعر رأسها فتشعر بغبطة ولذة. ثم يقبلها بحنان وشوق قبلة لم تعرف ألذ منها في حياتها. يقفان كذلك مدة ملتصقين في هيام لاينتهي. ثم يجرها جرا رفيقا الى سرير قريب هناك. ويأخذ في تقبيلها على شفتيها، على خديها، على عنقها. ثم يمد يده الى «صدرها فتستحي. لأن نهديها لم يبقيا ممتلئتين كما كانا، بارزين، يتحديان ضيق القميص، فيسحب يده في رفق الى مكان آخر، فيفعل كما لوشعر بندائها الداخلي... وتضطرب تحته اضطرابا محموما للذة وتتشنج أجزاء جسمها الحساسة ويصير جسمها كله شبكة عصبية متوترة وتشعر بحاجة بالغة الى استقباله، فينزع عنه ثيابه السفلى ويرتمي عليها بلوعة العاطش الضمآن. واذا بالعجوز ربيحة تدخل عليها فتصرخ في وجهها وتدرك أنها كانت في حلم»[29].

ويسجل أن هذا الحلم يعد بمثابة استباق ماسيحدث والذي يسرده الراوي بما يقدمه من وصف لبيت المدينة الجديد وللهدايا، ومايقرأه في نفس رقية من مشاعر وأحاسيس ليلة الدخلة، ومن ناحية أخري فهذا الحلم صورة أخرى بتفاصيلها للعملية الجنسية، اذ سبق للراوي أن قدم سابقا صورتين مختلفتين للعملية الجنسية مع شخصية رقية ذاتها.

د - يزخرف الراوي ثنايا الحوا ر بأبيات شعرية لتفجير الحدث بصورة مؤثرة. فعند وفاة ابنتها «فريدة» واكتشافها لزوجها السابق «المعلم بشير» والذي كانت تظن بأنه مات، وفي هذا الموقف يرتفع صراخ رقية بالبكاء فيرتاع سعيد لهذا البكاء وهو ينظر الى أمه، وهنا يورد الراوي

أبياتا شعرية يقول فيها:

«من لم ير طفلا حزينا
لايعرف الحزن
أيها الطفل الحزين
لحزن أمك
ليتمك
لقسوة الحياة عليك
إني أحبك
لم أملك في هذه الدنيا
الا قلما
حروفه هي دموعي
وجراح قلبي
لاتلمني
عيناي لاتحسن البكاء
مثل قلبي
أيها الطفل
الذي يحزنني حزنه
ولاأعرفه
إنني أحبك» (30).

ويورد الراوي أبياتا شعرية أخرى لدى استشهاد الشيخ «حمودة» الذي نصب كمينا لدورية عسكرية انتقاما لشرف عائلته، يخاطب الراوي الحجر الذي استشهد فيه الشيخ وبجواره زوجته «سعدية» التي حاولت دفنه فأطلقت عليها النار، يخاطب الأرض ، يخاطب الجبال:

«لكن حجر الصلاة لايتكلم
الصلاة لن تقام منذ اليوم فوقه
سيستبدل اسمه

سوف تناديه الأجيال المقبلة :«حجر الشهداء»!

ايه، أيتها الأرض
حدثي من مر من الأجيال
إن الثمن كان باهضا
وأن وجهك الطيب
كان ذات يوم أحمر قانيا
بدماء الأبرياء
حدثي من يأتي من الأجيال المقبلة
انك شربت من دماء أبنائك البررة
مالايدع العطش يمتد الى عروقك
أبد الآبدين» (31).

الوصف (*3):

تتناثر في الرواية عديد من لوحات وصفية وزعها الراوي لشد انتباه المشاهد الى صورة بيئة الأحداث الروائية المتميزة بمسحة رومانسية مؤثرة تصف الطبيعة على علاتها، لكن هذا الوصف لم يكن مجانيا بل مرتبطا برؤية البطل والراوي، فإذا الطبيعة محمرة وعادية كناية عن فقر أهلها وبؤسهم، فالطبيعة إذن لا تبتسم، والطريق تلتوي وتنقبض كأنها شخص، والسيارة «لاندروفر» تشخر شخيرا والقرية أكواخ، والجبل عار من النباتات والمدرسة تبدو غريبة، كأن بالوصف يرمز الى أن السكان ينقصهم كل شيء وليس المدرسة وحدها... «الأحجار الجاثمة هنا، وهناك، على حفافي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية،

لايربط بين أتربتها الاعروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي، العري هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض! كأن ريحا ذرية نسفتها فاذا كل شيء عار واذا كل شيء كئيب واذا الشمس تفتقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولاجمال، واذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع!

كانت الطريق ملتوية محدبة، فاذا ماانبسطت فلتنقبض أكثر، واذا امتدت فلتلتوي أشد، وكانت سيارة «لاندروفر» تشخر شخيرا حديديا ملوثا بالغبار ورائحة البنزين، وكانت القرية تبدو حينا وتختفي أحيانا، وفي بدوها لايمسك النظر منها الاأكواخا ودورا هنا وهناك قابعة في حجر جبل عار، لكن بناية واحدة من بينها جعلها بياضها الناصع وموقعها المتطرف تبدو غريبة...» (32).

وقد راعى الراوي في هذه اللوحة الوصفية مايتطلبه الانسجام مع حالة البيئة التي سينتقل اليها البطل بشير، وكيف ينظر اليها، ومايزمع القيام به من مخطط اصلاحي للأرض وتحسين ظروف القرية، وتوعيتها لتواجه الاقطاع والجهل والتخلف، وتواكب التطور والنماء والحداثة.

ب - ينتقل الراوي ليصف للقارئ أحد بيوت هذه القرية من الداخل، وهو بيت المجاهد «بوغرارة» الذي دعا المعلم للعشاء عنده، باعتباره كبير القرية، وكأن الراوي يصف في مشاهد سابقة القرية بالعراء الطبيعي، والجفاف والجدب، أراد أن يكشف عراء البيوت من الداخل وفقرها المدقع، ويتناول في هذا الوصف الساخر الزاخر بالتشابيه، شخصية معلم الصبية تمهيدا لاسقاطها وتقديمها للقارئ في هذه الصورة، ولم تسلم لغة الوصف من بصمات المؤثرات الأجنبية التي انعكست على شخصية الراوي: «حجرة الضيوف دائما خارجية في القرى، وكذلك الحجرة التي تناول فيها المعلم طعام العشاء، كان الفراش حصيرا من حلفاء، وحنبلا قديما من صوف، ومستندا ، في زاوية البيت بردعة، وبغل، ومحراث عتيق من خشب، في الحائط الأيسر وتد معلقة به سكة حراثة، في الحائط الأيمن ضربت لوحة صغيرة فوقها مشكاة غاز زجاجية اسودت قصبتها فكان نورها خافتا باهتا، ليس هناك مايعكس ذلك الضوء القليل، حتى الحيطان شهباء دكناء مرشوشة بجبس محلي، أما السقف فهو عيدان بنية من شجر العرعر، تلحفت بثوب كثيف من الأدخنة المتصاعدة اليها، عندما توقد النار أيام القر، وعلى ذلك النور الخافت الباهت كانت الأيدي تمتد الى الكسكسي الموضوع في مثرد (صحن) من خشب يشبه بعنقه الطويل وقائمته كأسا ضخما من كؤوس الشمبانيا!..

لم تكن حركات الأيدي متساوية فحركات المعلم كان يبدو عليها الكسل في منتهى ثقله...أما يد «امام» القرية ومعلم صبيتها القرآن، فكان انطلاقها الى المثرد ورجوعها الى الفم تمضي في سرعة آلية منتظمة كميزان الموسيقى...!» (33).

جـ - ويورد الراوي وصف الطبيعة وتعلق المعلم بشير بها على طريقة هيام الرومانسيين بها والتغزل بها، فهذا المعلم يتعلق بالقمر وضوئه الهادئ الذي يعطي لوحة فضية بديعة للطبيعة العارية، مما يجعل الأحاسيس والمشاعر ونيران الشوق المحرقة تضطرم

في نفس المعلم بشير، مما أدى الى أن يرى السماء تتصل بالأرض فهما متعانقان: «.. وكان القمر قد طلع من وراء الجبل العاري الشاهق الذي كساه الليل قطيفة سوداء، طلع يبتسم ابتساما بالغ الروعة، وأخذت أشعته المتلألئة تنشر فوق أجزاء من القرية فاذا هي ترتشفها في هيام، واذا المنظر العام يشكل لوحة بديعة الأضواء والظلال، لم تصل بعد ولن تصل الى رسمها يد انسان، لوحة بعثت في وجدان المعلم آلاف المشاعر والأحاسيس، تقصر الكلمات عن تصوير آمادها وأبعادها ومتعلقاتها، ووقف لحظة متأملا حواليه ذلك المشهد الفريد الذي اتصلت فيه السماء بالأرض فاذا هما متعانقتان متحدبتان في خشوع وهيام قدسي تعرفه الطبيعة ويعرفه من صقلت الأيام روحه، وأرهقت الأحداث حسه، ورسخت في نفسه صورة لكل تجربة، ومذاقا لكل أمر»[34]. وهكذا يلاحظ كثرة اللوحات الوصفية لى نمط هذا النموذج في هذه الرواية.[35]

ومن المميزات العامة لهذا الوصف اعتماده على وصف التفاصيل الصغيرة، فهو وصف جزئي، يعتمد على الدقة في الملاحظة، كما مزج الوصف في بعض اللوحات بأسلوب ساخر مثير لضحك عميق، مستمدا من سخرية البيئة المحلية، ووسط الجماعة الشعبية حول بعض نماذج الشخصيات الشعبية المعروفة، على نطاق واسع. ومايقال ضدها، يهدف الفكاهة، كما عمد الراوي الى توظيف الأسلوب الساخر معتمدا على كثرة التشبيهات التي يوزعها في ثنايا الوصف، ولم ينج أسلوب الوصف من مؤثرات أجنبية شبه بها أشياء محلية، أو انعكست في طريقة البطل السلوكية وطريقة عيشه على النمط الأوروبي.

ويسجل أن الوصف كان متماشيا مع الحالة الملائمة لطبيعة الحدث، فاذا كان الحدث مشدودا الى قطب الحزن مثل الموقف عندما توفت «فريدة» ابنة رقية متأثرة بمرض السل، كانت رقية حزينة وكان البطل بشير حزينا لأجل ذلك على الأقل، فجاءت اللوحة الوصفية حزينة أيضا وحزن بشير وحزنت الطبيعة، يقول الراوي: «سويعات قلائل، وأقبل الصبح... لم يكن صبحا جميلا، كأصباح القرية السابقة لدى البشير... أما رقية فلم يكن صبحها حزينا فقط بل كان مظلما..»[36].

وعندما يكون الحدث مشدودا الى قطب الفرح والسرور يأتي الوصف متفائلا، فعندما جلست رقية تفكر في المعلم بشير وكيفية الوصول اليه جاءت صورتها متفائلة كما يلي، يقول الراوي: «كانت رقية جالسة على عتبة الباب، يدها اليسرى على خدها واليمنى في حجرها، ورجلها اليسرى تسند مرفقها واليمنى ممدودة على الأرض، تربط رأسها بمنديل أسود قديم، وترتدي فستانا أزرق حال لونه «شالشبة»، في ذراعيها سواران قسنطينيان من فضة، تنظر الى الباب الخارجي النصف مفتوح لايقابلها من مكانها ذاك الا الربى الجرداء والشعاب..»[37].

وعلاوة على الحالة النفسية التي يراعيها الوصف نراه يلتزم بميزة الالتحام بالطبيعة والتغزل بها وتشخيصها وخلع صفات بشرية عليها.[38] كما امتاز الوصف بجرأة خاصة، اذ قدم لوحات تفصيلية للعملية الجنسية متعلقة بشخصية رقية مع شخوص مختلفين.[39] وهكذا نقلت اللوحات الوصفية كثيرا من المؤثرات الأجنبية السلوكية أو

اللغوية أو الثقافية.

المنطلقات الفكرية:

تطرح الرواية موضوع أزمة فكرية جعلت صورة الواقع مظلمة وشديدة القتامة في عيني البطل بشير الذي يتعامل مع مجتمع هذه القرية بأفكار ونظرة مرتبطة بالماركسية والايديولوجيا الاشتراكية بقصد اصلاح القرية وتطويرها، والرقي بالفكر الذي تتخلله الخرافة والنزعة التواكلية.

ويقف البطل بشير في وجه غني القرية، ابن الصخري، ومساعديه أصحاب الأراضي المجاورة والإمام وغيرهم، فيتعرض لمشاكل وعراقيل وهو يحاول نقل الماء الى المدرسة، وتسجيل التلاميذ فيها لأول مرة، وتوظيف العجوز ربيحة أم الحركي، وتسجيل حفيدها «سعيد» في المدرسة وتوقيفه عن رعيالأغنام لدى ابن الصخري، ثم التقرب أولا وأخيرا من رقية والزواج بها أخيرا.

واختار طريقة بث أفكاره النظرية المستمدة من المؤثرات الفكرية الفلسفية الماركسية، فيبدأ يتحدث لزميله المجاهد «بوغرارة» و«حمودة» صاحب المقهى، وباقي الأهالي يحرضهم على أن يثوروا على أوضاعهم ويحدثوا انقلابا في القرية، يقول الراوي عن البطل المعلم بشير: «جاء ليحدث انقلابا في حياة هذه القرية النائمة، جاء ليقول لهم انهم يعيشون خارج الزمن وخارج التاريخ، وخارج التطور البشري، سوف يكلم المرأة ويكلم الرجل ويكلم الصغير ويكلم الكبير، و«يقول لهم أفرادا وجماعات: إننا مازلنا مجتمعا بدائيا، لم نبتعد كثيرا في تطورنا عن العجماوات، إن حاضرنا هو أمس البشرية الدابر، إن حظوظنا في التخلف تفوق حظوظ الأمم الراقية في الرقي، إننا في المدن أو القرى، مازلنا نحي حياة غيبية ماورائية بالزمن، إن وجودنا مانفك يبحث عن وجود، حققنا جزءا أولها من بشريتنا بحرب خضناها سبعا ونصفا ولكن سيرنا بعد ذلك في تحقيق وجودنا وبشريتنا كان بطيئا ومتلهلها في كثير من الأحيان، لم نحاول اقتلاع البدائية في وضعيتنا من جذورها ولادك الغيبية في تفكيرنا وسلوكنا وعلاقاتنا الاجتماعية في صميمها، إن ماتتقدمه رجلنا اليمنى تتأخره رجلنا اليسرى...» (40).

وهكذا يقرأ الراوي أفكار الاشتراكية وهي تتولد في نفس المعلم بشير في هذه المرحلة النظرية في أحداث الرواية قبل أن يبشر بها، ولدى اختلاط المعلم بشير بالمجتمع المحلي يلاحظ اختلاف فهم الناس للفظ «الثورة»، فمنهم من يرى أنها رجوع الى الماضي واقتفاء آثار الأولين، ومنهم من يرى أنها انطلاق من الصفر، أما المعلم بشير فيرى أن الاشتراكية منهج علمي صرف بعيد عن العواطف ينفع في بناء الجزائر الحديثة. يقرأ الراوي مايجول بخاطره، يقول: «فالاشتراكية الحقة هي الاشتراكية العلمية التي تأبى الغيب، وما في الغيب من جنة ونار، وتأبى الشعر وما في الشعر من عاطفة وغيم، وحظ الجزائر الحديثة في بناء الاشتراكية الحقة، إن كان ماضيها أبتر فلا يترتب على اتجاه مادي صرف لها أي تقتيل أو تدمير، أما رأي الشعب في كل ذلك فليس بالأمر العظيم، الشعوب الجاهلة لاتستفتى، وانما تلقن» (41).

ويخرج المعلم بشير من مرحلة مراجعة هذه الأفكار في ذهنه بعد أن اختمرت في نفسه زمنا طويلا يعود الى مرحلة عمله في مناجم «موزيل» الباريسية وسط جو عمالي يحمل وعيا متقدما عن العمل وواجبات وحقوق العامل والهيئات

النقابية وقوانينها وثقافة العمل، كل هذه المؤثرات الأجنبية ورواسبها لم تكن لتخطئ نفسية البطل بشير، الالتترك عليها بصماتها راسخة مستعدية ويخرج المعلم بشير الى مرحلة التبشير بالاشتراكية في هذه القرية بخاطب صديقه «بوغرارة» وهما ينظران الى ممتلكات ابن الصخري من الأراضي والبساتين، والعمال الذين يشتغلون لديه:«لاعليك سوف تعود الأمور الى طبيعتها طال الزمن أم قصر، إن الذي يملك نصف ماتملكه قرية كاملة لن يوجد في المستقبل» (42).

ب – وينتقل المعلم بشير الى مرحلة الصراع من أجل هذه الأفكار والمبادئ التي يؤمن بها، يتصارع مع شخصية ابن الصخري كبير الملاك في القرية الذي يحاول أن يحتوي أفكار المعلم بشير ويطفنها بأن يعرض عليه العمل عنده كمدير مزرعة مقابل أجر وفير، لكن المعلم بشير يرفض جميع المقترحات ويواجه ابن الصخري قائلا: «.. إنك غني وأنا أكره الأغنياء...» (43).

ويقرأ الراوي مايدور في نفس ابن الصخري من أنكار حول شخصية المعلم بشير مؤكدا ماتوصل اليه من حكم حول هذه الشخصية واتخاذ موقف نهائي منها: «إنه إما شيوعي فوضوي وإما يساري متطرف من هذه الشرذمة التي تنخر عظام المدن، وفي كلتا الحالتين فهو عدو تجب محاربته ومطاردته من هذه القرية..» (44).

أما المعلم بشير فإنه يصنف شخصية ابن الصخري بأنه ممثل للإقطاع ومن معه يمثلون الجهل وينبغي عليه من ناحيته التصدي لكل هذا:«.. إن مشكلة ابن الصخري ومايمثله من إقطاع، وشيخ الجامع ومايمثله من جهل بحقائق الدين وعقلية بعض السكان وماتمثله من شطط عاطفي، وخلط بين الحق والباطل... » (45).

ج – لكن المعلم بشير يجعل صراعه في هذه القرية من أجل بث مبادئه والانتصار لها، وكل مالقيه من أجل ذلك، إنما هو خطوة واحدة فقط، ينبغي إعادتها وتكرارها والقيام بها من جديد كل سنة دراسية، إذ ينوي بعد زواجه من رقية العيش في كل قرية سنة واحدة يبث فيها مبادئه ويصلحها ، ثم ينتقل في السنة الدراسية القادمة الى قرية جديدة ويعيد فيهانفس الحكاية من أول، وهكذا وعلى هذا المنوال يقضي سنوات المستقبل ماأمكن له ذلك لتحقيق أحلامه الثورية الاشتراكية، يقرأ الراوي مافي نفس البطل بشير : «لم يبق له إذن الاالاستعداد للرحيل الى قرية أخرى لايعرفها حيث لاماضي له فيها يعرقل مشروعه الطويل...» (46).

ويلاحظ أن المعلم «بشير» وهو يطبق هذه الأفكار الاشتراكية انطلاقا من الايمان بها الى مرحلة بثها ونشرها الى الصراع من أجلها وتجسيدها مرحليا في هذه القرية، ويلاحظ أيضا أنها شبيهة بمشروع ألف قرية اشتراكية الذي شرع في تطبيقه في مرحلة السبعينيات.

الهوامش:

1) وقد صدرت هذه الرواية «نهاية الأمس» لعبد الحميد بن هدوقة، لأول مرة عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، سنة 1975 وصدرت في طبعتها الثالثة عن المطبعة العربية بتونس سنة 1989.

(*2) Evenements et Structure Romaa-nesque
(*3) Le Dialogue,
La représentation
(*4) La décription

1 - عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للطباعة والنشر والتوزيع، تونس،ط3، 1989،ص169.
2 - المصدر السابق،ص51.
3- المصدر السابق،ص51.
4 - المصدر السابق،ص55.
5- المصدر السابق،ص57.
6 - المصدر السابق،ص30.
7- المصدر السابق،ص80.
8- المصدر السابق،ص9.
9 - المصدر السابق،ص30.
10- المصدر السابق،ص79.
11 - المصدر السابق،ص80.
12 - المصدر السابق،ص89+90.
13 - المصدر السابق،ص101.
14 - المصدر السابق،ص105.
15 - المصدر السابق،ص8.
16 - المصدر السابق،ص12+13.
17 - المصدر السابق،ص38.
18 - المصدر السابق،ص38.
18 - المصدر السابق،ص254.
19 - المصدر السابق،ص132+133.
20 - المصدر السابق،ص154.
21 - المصدر السابق،ص101.
22 - المصدر السابق،ص25.
23 - المصدر السابق،ص26.
24 - المصدر السابق،ص27.
25 - المصدر السابق،ص10.
26 - المصدر السابق،ص159.
27 - المصدر السابق،ص171+172.
28 - المصدر السابق،ص21.
29 - المصدر السابق،ص189+190.
30 - المصدر السابق،ص 172+173
31- المصدر السابق،ص105+106.
32- المصدر السابق،ص7.
33- المصدر السابق،ص24.
34- المصدر السابق،ص31+32.
35 - المصدر السابق، ص 15، 49، 168،197، 206، 89.82، 239.90، اللوحات الوصفية.
36 - المصدر السابق،ص168+169.
37 - المصدر السابق،ص206.
38- المصدر السابق،ص31+32.
39- المصدر السابق،ص 82، 83، 84، 89، 90، 91، 189، 190، اللوحات الوصفية.
40 - المصدر السابق،ص28.
41 - المصدر السابق،ص68.
42 - المصدر السابق،ص112.
43 - المصدر السابق،ص178.- 44 - المصدر السابق،ص182.
45 - المصدر السابق،ص245. - 46 - المصدر السابق،ص244.

المصادر:

بن هدوقة (عبد الحميد) :نهاية الأمس، مؤسسات عبد الكريم ابن عبد الله للطباعة والنشر والتوزيع، تونس،ط3،1989.

المراجع:

- بدر (عبد المحسن طه): حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة،ط2،1981.

- الربيعي(محمود): قراءة الرواية (نماذج من نجيب محفوظ) دار المعارف، القاهرة،1974.

- J.P.goldstein:
Pour Lire Le Roman, Du-clot,Paris,3ED.1985.

Todorov Tzvetan:
Litterarure et signification,
ED,Larousse CANADA.1967.

ملف تربوي

محمد يحياتن

- المطالعة وقضاياها من خلال الأبحاث الحديثة.

خديجة لصنامي

- دور المؤسسات التعليمية في نشر المطالعة.

إسماعيل حاجم

- مكانة الأدب الجزائري في كتب النصوص والمطالعة.

المطالعة وقضاياها من خلال الأبحاث الحديثة

محمد يحياتن

« لقد كان لي الحظ في ألاّ اتعلم في المدارس فحسب -فهذا من ثانوي الأمور- بل كذلك في مكتبة والدي... فعندما أتذكّر طفولتي، ينصرف ذهني إلى هذه المكتبة التي كشفت لي العالم... »
الكاتب الارجنتني جورج لويس بورجس

تمهيد

إن إقدامنا على ديباجة هذه الورقة حول قضايا المطالعة إنما مردّه إلى ضرورة إعمال النظر فيها وفي الواقع الذي هي عليه في بلادنا، وهو واقع، والحق يقال، لا يبعث على الرضا، وما يعضد هذا الحكم مشاهدتنا الميدانية، وكذا الأبحاث - على قلتها- التي سعت إلى تقصّي بعض جوانب هذه الظاهرة اللافتة للنظر.

يقول زميلنا د واسيني الاعرج:

« اشكالية المقروء اشكالية قائمة بذاتها ولا تنطبق فقط على هذه النصوص (أي النصوص الروائية) ولكن على مجموع الانتاج الأدبي، فعندما يسأل القارئ الجامعي عن عدد الروايات التي قرأها يصطدم الباحث بالعلاقة المفقودة بين الكاتب والقارئ...

يجب ألا نفاجأ عندما نسأل طالبا في السنة الرابعة عن وطار أو بن هدوقة أو بوجدرة ليقول لنا أسمع عنهم لكن لم أقرأ لهم، وعندما تسأل عن السبب تقفز الاجابات التي تحتا ج بدورها إلى اقترابات سوسيونفسية: مثلا الوقت يا أستاذ... ويجب كذلك الانتفاجأ من صحفي يكتب عن كاتب ياسين وهو لم يقرأ له على الاطلاق... » (1)

وكان لنا أن أجرينا بحثا ميدانيا سنة 1989 قصد التعرف على ما طالعه الجامعيون -طلبة وأساتذة- في هذه السنة، وذلك عن طريق استبيان وزعناه عليهم، وقد أفضى هذا التحري إلى نتائج مخيفة، إذا لم يتعد معدل الكتب المقروءة في السنة 1،4(2).

إن هذه الظاهرة تستدعي في اعتقادنا التفكير والتدبر وذلك بالبحث عن الأسباب الموضوعية والذاتية له، وتصور الحلول الناجعة الكفيلة بجعل المطالعة هما وسلوكا مطردا. ولبلوغ ذلك، لابد لنا من الاستفادة من تجارب الدول المختلفة في مجال الترغيب في المطالعة Motivation a la leture:

1. المطالعة من حيث هي موضوع للبحث والتقصي

1. 1-عن أية مطالعة نتحدث؟

إبتداءا، يتعين علينا تحديد المقصود بالمطالعة هنا. إن المطالعة التي نقصدها في هذا المقام هي المطالعة التي يجنح إليها الفرد عن طواعية ورغبة، لا تلك المطالعة القسرية التي تفرض على التلاميذ في المدارس والثانويات، بوصفها جزءا من البرنامج المدرسي الذي لا مندوحة عنه، إن المطالعة التي نعنيها هي تلك التي يدعونا جاك دوبوا JACQUES DUBOIS إليها والتي يجب أن نحللها بوصفها "رغبة خليقة بأن تجعل النص المقروء عرسا بهيجا ومخبأ مكينا"(3).

هذا مع العلم بأن للمطالعة غايات عديدة تختلف باختلاف الحاجات التي يستشعرها الناس وقد حصر الباحثان قري GRAY وروجرز ROGERS قائمة دقيقة لهذه الغايات نقتصر على ذكر بعضها، فحسب هذين الباحثين، نحن نطالع:

أ) لأن المطالعة طقس من الطقوس أو بحكم العادة.

ب) بدافع الواجب.

ت) لتمضية الوقت ليس إلا.

ث) للتعرف على ما يجري من أحداث، وفهمها.

ج) لارضاء حاجات شخصية.

ح) للاستجابة لضرورات الحياة اليومية

خ) للترفيه

د) للاستجابة لمتطلبات فكرية صرفة

و) للاستجابة للحاجات الروحية (4)

غير أن معالجة ظاهرة المطالعة ليست بالأمر السهل، وذلك نظرا للعوامل العديدة التي تتجاذبها وتؤطرها. وهذا يحملنا إلى

القول بأن الوصف الموضوعي لها في مجتمع بعينه يقتضي من جملة ما يقتضي:

1) دراسة دور المدرسة وموقفها من المطالعة، وكذلك دراسة الوسائل والطرق المعتمدة لتدريس القراءة من ناحية ولتنمية الرغبة في المطالعة من ناحية أخرى.

2) دراسة المكتبات المدرسية والعمومية وظروف تسيرها وتغذيتها وكيفية تنشيطها.

3) معرفة ظروف الإنتاج الفكري مع احصائه وابراز الفراغات سواء من حيث نوع المطبوعات أو من حيث الجمهور الموجهة اليه.

4) دراسة مسالك التوزيع وسوق الاستهلاك باعتبار المعيار الجغرافي والمعيار الاجتماعي والاقتصادي.

5) تحليل محتوى المطبوعات المدرسية والمطبوعات الثقافية وأدب الأطفال والمراهقين.

6)دراسة سلوك المطالع وأسباب رغبته في الكتاب أو النفور منه (5)

وهذا الذي قدّمناه - والحق يُقال- يدعم ما ذهب إليه الباحث الإجتماعي التونسي الطاهر لبيب في احدى دراساته القيمة:

« إن القول بأن الجزائري قليل المطالعة معناه أننا نعتمد معدلا -Une moy enne محصورا في بلد ما مقياسا والحال ان المعدل مرهون بسياق معيّن يُفضى تجاهله إلى تفاسير مضلّلة.. » (6)

ويوضح ذلك بقوله:

« المطالعة، من الوجهة الاحصائية، أقوى في البلدان المتقدمة منها في البلدان النامية... لكن صيغة التفضيل هَهُنا لا تعني أي شيئ، ذلك أن تواتر المطالعة موقوفة على تاريخ بعينه وبُنى تحتية وطموحات بعينها » (6 مكرر)

2.2 المطالعة في العالم العربي: أرقام ودلالات:

تفيد الإحصائيات المتوافرة بأن العربي يطالع بمعدل 1/4كتاب في السنة وأن الدول العربية لا توفر سوى نسخة واحدة لساكنيْن اثنين، في حين أن الدول المتقدمة توفر7 نسخ لكل ساكن.

إذ اغضضنا الطرف عن الكتب المدرسية التي تشكّل في العالم العربي 75٪ من مجموع المطبوعات، فأن مادة المطالعة الأخرى تبدو جدّ محدودة (25٪) (7)

على مستوى الدلالة، تؤكّد هذ الأرقام ما ذهبنا إليه. ولتفسيرهاوتأويلها يجب كما يقول الأستاذ الطاهر لبيب «الاقلاع عن تلك التفسيرات الانتولوجية التي لا تنفك تردّد

بأن الحضارة العربية قد كانت حضارة ذات أصل شفوي خاصة أو " حضارة الكلام" فهذه التفسيرات لم تعد مقنعة» (8)

إن التفسير الحصيف لهذه الظاهرة يجب البحث عنه في "أماكن أخرى" إن الإنسان لا يولد قارئا أو مطالعا وإنما يكونه، فكما يُصنع الكتاب "يُصنع" كذلك القارئ أو المطالع:

« إن الرغبة في الكتاب تنطلق من البيت وأنها لتسبق تعلّم القراءة الهجائية أي دخول الطفل إلى المدرسة، وإذا أدمج الكتاب في صلب العلاقات العائلية تسنّى للطفل بفضل النص (صوراً أو حكايات) أن يتمرّن في سنّ مبكرة على اثبات ذاته.. » (9)

كما أن للمدرسة دورا جمّا في تنمية الرغبة في المطالعة، لكن لا مندوحة لنا من القول بأنها مقصرة أيما تقصير، حسبنا أن ندلل على ذلك بقصر همّها وانشغالها بالقراءة المدرسية الرسمية وخلوها من المكتبة التي من شأنها أن تصنع القارئ المدمن المأمول .

3 الأبحاث الجارية حول المطالعة

لقد أضحت المطالعة منذ الثلاثينات من هذا القرن موضوعا للبحث والدراسة في العديد من البلدان الغربية، وذلك قصد الحصول على معلومات دقيقة عن العادات والقدارت والدوافع المتعلقة بالمطالعة. ويعتقد الباحثون ان هذه المعلومات عنصر أساس لنجاح المساعي والأنشطة الرامية إلى ترقية الكتب والمطالعة.

1.3 محاور هذه الأبحاث

من بين الأبحاث الكثيرة الجارية أو التي أجريت في هذا الباب، نذكر:

- المطالعة والأنشطة الأخرى المعتمدة لقضاء أوقات الفراغ
- دراسة مطالعة الكتب المجعولة للتسلية
- دراسة مطالعة الكتب المجعولة للتعلّم
- منزلة المطالعة ومدى تواترها
- مدى إقبال الناس على المطالعة الروايات.
- عدد الكتب المقتناه والموجودة في البيت
- الميزانية المتخصصة لاقتناء الكتب
- أهمية الكتاب بالنسبة إلى الشخص المستجوب
- القيمة العاطفية والفكرية للكتب
- مواقف الأولياء من مطالعة الأطفال
- أوقات المطالعة وأماكنها
- الكتب المهداة الخ... (10)

وقد افضت هذه البحوث إلى نتيجة هامّة:

إن انجع الوسائل لغرس عادة المطالعة تكمن في إشاعة الاهتمام بالكتاب والمجلة لدى الطفل مبكرا. كما أن الباحثين في المطالعة قد اهتدوا إلى تصوّر أنشطة وبرامج خاصة بالقراء الشبان بقصد تحفيزهم على المطالعة وسنذكر بعضها فيما يلي.

2.3- نماذج من التجارب الرامية إلى الترغيب في المطالعة (11)

1.2.3 جمعية «الفرح بواسطة الكتب» La joie par les livres

وهي عبارة عن منظمة فرنسية للبحث والإعلام غايتها تنمية العلاقات النشيطة بين الأطفال والكتب وهي مفتوحة لمحافظي المكتبات والمعلمين وأولياء التلاميذ والباحثين وغيرهم ممّن يهتمون بكتب الاطفال. ولهذه المنظمة مركز توثيق وبحث يحتوي على مؤلفات للأطفال من كتب ومجلات متخصصة فرنسية واجنبية وملفات حول الكتب والمطالعة والمكتبات.

2.2.3 المكتبات المتنقلة Les bibliobus

وهي عبارة عن حافلات محمّلة بالكتب تجوب المناطق النائية في فرنسا بقصد تمكين المواطنين والأطفال بخاصة من مطالعة الكتب التي يرغبون فيها، في شكل إعارة لمدة معينة.

3.2.3 النادي النمساوي للكتاب

يوجد هذا النادي منذ 40 سنة، وهو خاص بالأطفال والمراهقين من 3 إلى 18 سنة. كان في بداية أمره عبارة عن نادي بسيط لكن سرعان ما أصبح هيئة متعددة الخدمات، إذا أصبح يُعنى بتوزيع الكتب والنشر والبحث والإشهار، وقد سخّرت جل جهودها للبحث عن الأسباب التي تدفع الأطفال إلى المطالعة وكذلك البحث في طبيعة ونوع ما يرغبون مطالعته.

4.2.3 الأسبوع الوطني لكتب الأطفال في اليابان

ينظم اليابان سنويا أسبوعًا وطنيًا لكتب الأطفال وذلك لحثّ الأطفال على المطالعة، وبهذه المناسبة تُنظم مسابقات عديدة من بينها مسابقة أحسن عرض للكتب.

2.3 تجربة تونس الرائدة

ويحلو لنا في الأخير أن نذكر تجربة تونس في مجال ترغيب الناشئة في المطالعة. وترتقي هذه التجربة الفريدة من نوعها في العالم العربي إلى بداية السبعينات حينما تأسست في المعهد القومي لعلوم التربية وحدة الترغيب في المطالعة تضم ثلة من الباحثين تسعى إلى وضع طريقة بيداغوجية

عملية من شأنها ترغيب الأطفال والمراهقين في المطالعة التي لا تقتصر على الاستهلاك السلبي للمطبوعات وقد تعدت اهتمامات الباحثين بعد ذلك إذ عنيت بدراسة سلوك المطالع التونسي في مختلف أطوار التعليم، كما امتد الاهتمام إلى دور البيئات العائلية والمدرسية في حث الأطفال والمراهقين على المطالعة هذا علاوة على دراسة منزلة المطالعة في البرامج الرسمية والوقت المخصص لحصص اللغة العربية والفرنسية والطرق البيداغوجية المعتمدة في أطوار التعليم المختلفة.

أما عن الترغيب في المطالعة التي تعنينا هنا بالدرجة الاولى، فيمكننا تلخيص مراحلها كالتالي مستشهدين بالعرض الذي قدمّه أحد المنتمين إلى فريق الباحثين وهو الأستاذ عبد القادر بن شيخ:

« إن المراحل التجريبية التي تواصلت سنوات معدودات (...) مكّنت من تطبيق تدرج منهجي للترغيب في المطالعة المنتجة(...) :

مراحل متكاملة يعيشها التلميذ الفرد او مجموع اعضاء الفصل بما في ذلك المربي المنشط (...) اعتمادا على ما سبق ثم تصور بيداغوجي عملي لأهم مراحل الترغيب في المطالعة التي نلخصها كما يلي:

تقديم الكتاب فتحليل محتواه وبعث مجموعات الدراسات والتعبير فعرض مفصل لأنشطة التلاميذ. رتجدر الملاحظة أن الحصة الأولى (تدوم 40 دقيقة تقريبا) أي حصة تقديم الكتاب لمجموع الفصل تهدف إلى إجتياز رفض التلميذ للكتاب بصفة ظاهرة أو مستترة، وذلك بآعتماد الرسائل السمعية البصرية التي تشكل عنصرا هاما من عناصر الترغيب لاسيما إذا تكاملت المقتطفات المسموعة والصور الشفافة حيث يشعر التلميذ بأنه يعيش جوا إبلاغيا جذابا.(..)

أما الحصة الثانية فلا تهدف إلى تحليل المحتوى فحسب، إنما هي منطلق لتساؤلات التلاميذ وحصيلة للمشاكل التي يرغبون في دراستها (...) وتمثل المرحلة الثالثة المسماة بعملية الامتداد مستوى هاما من الترغيب لأنّ نقطة انطلاق لانشطة عديدة: أبحاث أدبية أو علمية، تحقيقات، مراسلات الكتاب والمؤلفين، اعداد ملف في موضوع معّين وذلك بجمع قصاصات الجرائد والمجلات...» (12)

الخلاصة

نخلص بعد هذه البسطة إلى مجموعة من المقترحات التي من شأنها ترقية المطالعة لدى الناشئة بخاصة أن هذه الترقية لن

تتأتى إلا إذا تظافرت الجهود على العديد من الأصعدة كالأسرة والمدرسة والثانوية، كما أن للوزارات المعنية بقطاعات التربية والثقافة مسؤولية جمة في إحداث الطفرة النوعية المنشودة في هذا المجال، وذلك عن طريق تزويد المدارس والثانويات وجميع مراكز التكوين بالمكتبات وتغذيتها بالكتب والمجلات المختلفة وتنظيم المعارض الدورية للكتب، وتشجيع صناعة الكتاب الموجه للأطفال وإقامة المسابقات العلمية والثقافية لأحسن إنتاج أدبي أو فكري، وكذا لأحسن القصص الموجهة للأطفال، كما يتعين تشجيع البحث في صناعة الكتاب المدرسي والترفيهي والعلمي وفضلا عن ذلك، لابد من سياسة لدعم الكتاب بمختلف أنواعه وتمكينه من الانتشار عبر البلدان العربية وتخفيف الرسوم الجمركية عليه حتى لا يحرم القارئ من فوائده.

الهوامش

1) د/ الأعرج واسيني، عناصر بالجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية 1988..1989

أسئلة القراءة والتأويل، مجلة التبيين، العدد 2-3، ص33-34.

2) محمد يحياتن، ماذا قرأ الجامعيون سنة 1989، مجلة التبيين مرجع سابق ص83

3) J/Dubois. pour une définition de la lecture; in une approche des problemes du livre et de la lecture; InseTunis;1972. P22

4) R.C Staiger les chmins de la lecture; UNESCO. Paris. 1981. P 22

5) عبد القادر بن شيخ: المطالعة في حقل الدراسات العلمية، المجلة التونسية لعلوم التربية، 1978 ص3

6) T/Lebib. l image de la litterature chez les etudients; léxemple des etudients doran; R.T.S.S; 1987. P117

7) مجلة الكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1974

8) الطاهر لبيب. المرجع السابق.

9) عبد القادر بن شيخ المرجع السابق.ص9

10) R/C Staiger; op citè; p36

11) R/C Staiger; op citè; p90/ 96

12) عبد القادر بن شيخ. المرجع السابق ص138/37

دور المؤسسات التعليمية في نشر المطالعة والثقافة والأدب

العناصر

1) هل المناهج الرسمية المعمول بها في المؤسسات الرسمية التعليمية تنص على المطالعة والأدب والثقافة؟
2) كيف تتجسد هذه العناصر في المناهج الرسمية؟
3) دور المؤسسات التعليمية في نشرها؟
4) هل هناك مؤسسات رسمية أخرى تدعمها؟

المقدمة:

اعتمدنا في عرضنا هذا المتواضع على قراءتنا وتحليلنا للمنهاج الرسمي قصد البحث عن المعطيات الثلاثة (المطالعة والثقافة والأدب) الواردة في الموضوع المقترح. فهو عمل شخصي.

استندنا على النصوص التشريعية المتعلقة بالمنظومة التربوية وخاصة الأمر رقم 76-35 المؤرخ في 16 أفريل 1976 والمتضمن تنظيم التربية والتكوين وخاصة المادتين 4-6.

المادة 4: جاء فيها: «تتمثل مهمة معلمي المدرسة الأساسية في تربية التلاميذ وتعليمهم وبهذه الصفة فهم يقومون بنشاطات بيداغوجية وتربوية». وفي المادة 6 جاء: «يقوم معلمو المدرسة الأساسية بمنح التلاميذ تعليما تضبطه قانونا مواقيت وبرامج وتعليمات وتوجيهات صادرة عن وزارة التربية».

قبل الحديث عن دور المؤسسة التعليمية في نشر المطالعة والثقافة والأدب، ينبغي أن نعود إلى المناهج الرسمية في المستويات المختلفة للبحث عن هذه العناصر الثلاثة (المطالعة الثقافة والأدب) لأن المناهج تحدد الدور الذي ينبغي أن تقوم به المؤسسات في نشر المعرفة والثقافة والمطالعة والأدب والعلم....الخ والعودة إلى:

- الأهداف والغايات
- المضامين (الموضوعات)
- الوسائل (الأنشطة المختلفة)

قراءة المناهج تدل على وجود هذه العناصر الثلاثة والمؤسسات التعليمية مطالبة بتطبيقها على أحسن وجه.

أ- أهداف العناصر الثلاثة في المستويات المختلفة:

1)- أهداف المطالعة في الطور 1 و2:

جاء في أهداف الطور الأول والثاني مايلي:

«أن يكون ميالا للقراءة وشغوفا بمطالعة الكتب الملائمة لميوله واهتماماته».

ب- أهداف المطالعة في الطور الثالث:

جاء في أهداف الطور الثالث مايلي:

«مواصلة تنمية ميل التلميذ إلى المطالعة الهادفة والقراءة الحرة في مختلف المجالات».

جـ- أهداف المطالعة في التعليم الثانوي:

«تحبيب المطالعة الأدبية والثقافية للمتعلم وترغيبه في الإستزادة منها ودفعة إلى اقتناء الكتب».

د- أهداف المطالعة في المعاهد التكنولوجية:

«تنمية روح البحث والتحري والملاحظة والمطالعة لدى الطالب حتى إذا ما تخرج من المعهد إلى الميدان استطاع أن يشق طريقه بنفسه ليوسع مداركه الثقافية».

2) الأهداف الثقافية في المنهاج الرسمي:

أ- في الطور الأول والثاني:

جاء في منهاج الطور الأول مايلي:

«أن تساعده على اكتشاف وتنظيم المحيط المادي والإجتماعي».

«معرفة الحقائق الطبيعية والإجتماعية والإقتصادية»

«أن تربط الطفل بالمفاهيم والقيم السائدة في مجتمعه وبالحقائق العلمية المعاصرة».

«إكسابهم جملة من المعارف والحقائق التي تتصل ببيئتهم وعصرهم وبوطنهم».

ب- الأهداف الثقافية في الطور الثالث:

«توسيع آفاق التلميذ المعرفية والثقافية»

«إكسابه القدرة على التثقيف الذاتي والإعتماد على النفس في مطالعة المؤلفات قصد مواصلة التكوين الذاتي في المستقبل».

ملاحظة:

كل الأنشطة المقررة في مناهج التعليم الأساسي تهدف إلى توسيع ثقافة التلميذ ومعارفه.

مثل دراسة الوطن، التاريخ والجغرافيا والموسيقى.

الموسيقى مثلا تعطية ثقافة موسيقية كالموسيقى العالمية وشخصياتها الموسيقية،

والرسم مثلا يمكنه من معرفة تقنيات الرسم المناسبة لمستوى التلميذ ومعرفة الرسامين البارزين في العالم وبعض المدارس.

جـ- الأهداف الثقافية في التعليم الثانوي:

«التعمق في فهم المحيط الثقافي والإجتماعي والسياسي والإقتصادي والتفاعل معه تفاعلا إيجابيا».

د- الأهداف الثقافية في المعاهد التكنولوجية:

«تنمية إحساسه بالقضايا الإجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان المعاصر».

3- الأهداف الأدبية في المناهج الرسمية:

1)- الأهداف الأدبية في الطور 2:

أن تسعى دروس اللغة إلى تعزيز ارتباط التلاميذ بتراثهم وبالقيم والمفاهيم السائدة في وطنهم ودفعهم إلى تمثلها واعتبارها جزء من شخصيتهم».

2) الأهداف الأدبية في الطور 3:

تمكينه من الإتصال بعينات أدبية مختارة من التراث الأدبي الذي أنتجه الأسلاف والحقائق الحضارية والعلمية التي تحيط بها وتشكل جزء من حياته اليومية والتفتح على الثقافات العالمية وكيفية الإستفادة منها».

3) الأهداف الأدبية في التعليم الثانوي:

«التعرف على فنون الأدب وأغراضه وتطوره وخصائصه»

«الإطلاع على عينات من النصوص الأدبية في مختلف العصور».

«التعرف على شخصيات أدبية وفكرية طبعت عصرها بإنتاجها الفكري والأدبي المتميز».

«الإطلاع على نماذج من المؤلفات الكاملة، وأمهات الكتب في الأدب والفكر».

4) الأهداف الأدبية في المعاهد التكنولوجية:

«تمكين أستاذ الطور الثالث من ثقافة أدبية عامة. أن يتصل الطالب بالتراث الأدبي العربي في عصوره المختلفة. تمكين الطالب من ثقافة أدبية عامة تعرفه بالأدب والفنون وأساليب التفكير والتعبير عن الماضي والحاضر».

«فتح نافذة للطالب يطل من خلالها على الآداب الأجنبية وتياراتها حتى يتسنى له تمثيل أشكال الأدب العربي الحديث والمعاصر وقوته وفهم تركيباته وصوره المختلفة».

2- المضامين:

أ- مضامين المطالعة في الطورين (1) و(2):

وردت نصوص في الكتاب المدرسي مطولة تذكر على سبيل المثال لا الحصر وبالخصوص

كتاب السنة6 النصوص التالية:

(الحمامة المطوقة، العصفورة والفخ، واجب الإنسان نحو أسرته، علي بابا -سمكة تتكلم- حي بن يقظان....الخ).

وإلى جانب كل هذا يمكن للمعلم اختيار عناوين من قصص الأطفال المعروضة في السوق الملائمة لمستوى تلامذته والهادفة والثرية ... ويبتعد عن القصص التي تحطم مايتعلمه التلميذ في المدرسة.

وتضاف إلى هذا أيضا النصوص المقررة للقراءة، والقراءة في الطور 2 بحصصها الثلاثة تتطلب نصوصا معينة تتوفر فيها شروط.

القراءة المفسرة تتطلب نصًا خاصًا.

والقراءة الجهرية والصامتة كذلك.

والقراءة المخصصة للدراسة والتحليل أيضا.

وهذه الحصص يستفيد منها الطالب كثيرا سواء في الجانب المعرفي والأدبي والعلمي ... الخ.

ب- الطور الثالث:

ذكر المنهاج في صفحة 20 القسم المخصص للسنة 9 نصوص المطالعة والموازنة وهي محددة ومتنوعة ومرتبة حسب المحاور نذكر منها:

(أمنية أب لإبنه المنفلوطي) (ثري الحرب رضا حوحو) وقرر إلى جانب هذا كتابان للمطالعة في الطور 3 هما (الدار الكبيرة) (وحمار الحكيم).

ج- مضامين المطالعة في التعليم الثانوي:

مضامين المطالعة في التعليم الثانوي جلها من الأدب نذكر منها (المصير لزهور ونيسي) الخيال لأحمد أمين كليلة ودمنة لابن المقفع، البخلاء للجاحظ، حددت لها ساعة في الأسبوع.

د- مضامين المطالعة في المعاهد التكنولوجية:

- الكتب المقررة متنوعة

كتب في الثقافة العامة، المسرح والتراجم والسيرة والنقد الأدبي وخصصت لها ساعة في الأسبوع.

3- أنشطة تخدم المطالعة والأدب والثقافة:

أ- الطور الأول والثاني:

- نشاط القراءة بخصصه المذكورة سالفًا
- المحفوظات
- التربية الإسلامية
- دراسة الوسط
- الموسيقى
- الرسم.. إلخ.

ب- أنشطة الطور الثالث.

هي:

- دراسة النص
- مطالعة موجهة
- الموازنة بين نصيْن
- القراءة المشروحة
- النصوص المختارة.

4- دور المؤسسات التعليمية في نشر الثقافة والمطالعة والأدب.

(1) التطبيق السليم والصحيح للمناهج الرسمية والتي أخذت على عاتقها تطبيق هذه المعطيات الثلاثة وغيرها. واستعمال الطرائق المناسبة والفعالة في إنجاز الدروس وتحفيز التلاميذ والطلاب لمتابعة الدرس والإستفادة منه.

كل الدروس نسعى من ورائها إلى تقديم معارف جديدة وسلوكات وقدرات للمتعلم.

وكذلك التحضير الجيد والإلمام بالموضوع المقرر تقديمه، ينبغي أن يهتم به الأستاذ ويعطيه اهتمامًا كبيرًا لأهميته.

(2) فتح المكتبات المدرسية للطلاب والتلاميذ في المؤسسات التعليمية في أوقات معينة تحت إشراف الأستاذ أو المساعد التربوي.

(3) مساهمة البلدية وجمعية أولياء التلاميذ في إثراء المكتبة المدرسية.

(4) بتوفير الكتب المخصصة للأطفال في المكتبات والمناسبة لهم وأن تكون هادفة... إلخ.

5) أن تساهم المؤسسة الصحية والاقتصادية والثقافية بتقديم الوثائق والمطبوعات والمطويات للتلاميذ لاستغلالها في أبحاثهم وعروضهم وخاصة إذاكان الطالب يحمل رخصة رسمية ينبغي أن لا يطرد، لأن هذه الوثائق يستغلها في أبحاثه ويوسع بها معارفه وثقافته.

6) بإنشاء النوادي الثقافية والأدبية في المؤسسات التعليمية.

7) بتبادل المجلات والوثائق بين المدارس.

8) بمتابعة الطلاب في أعمالهم وأبحاثهم وتصحيحها باستمرار تصحيحًا دقيقًا

9) بالمنافسات بين المدارس والأقسام كتعريف الشخصيات الأدبية المقررة في المنهاج وغيرها أو ذكر محتوى كتاب مدروس.

10) أن يحث كل مدرس طلابه على قراءة الكتب والمجلات الثقافية.

11) وضع حوافز لدفع الطلاب إلى المطالعة

12) دور المعلم والأستاذ مُهم يدفع التلاميذ إلى المطالعة والإقبال على دروس الأدب وفهمها وذلك بتشويقهم وبتقديم المعلومات بطريقة دقيقة وواضحة.

13) واستغلال ميل الأطفال إلى القصص والحكايات.

والحكايات.

14) وأن تساهم الوسائل الإعلامية الأخرى كالتلفزة بتقديم حصص تتضمن خلاصة الكتب المقررة في المنهاج وغيرها مثل الدار الكبيرة وحمار الحكيم على شكل أفلام، لأن هذه الكتب مفقودة الآن في السوق هذا الغاية منه تثقيف التلاميذ والطلاب.

15) وأن يكثروا من الأشرطة الوثائقية العلمية والأدبية أثناء العطل المدرسية ليتمكن الطلاب والتلاميذ من متابعتها.

16) أن تُعقد بين التلاميذ مسابقات في القراءة الحرة على أن يخصص للمجدين جوائز قيمة.

17) الإهتمام بصحة التلاميذ إذ ضعيف السمع أو البصر أو المريض لا يمكن أن يتابع دروس المطالعة أو الأدب أو غيرها.

18) للمطالعة علاقة شديدة بالمحصول اللغوي للأطفال، وقلة هذا لدى الطفل تؤخر قدرته على القراءة

19) وأن يحبب أستاذ الأدب إلى الأطفال والطلاب هذه المادة أو تلك بالشرح السليم والدقيق وجعل التلاميذ يشاركون في الدرس من البداية إلى النهاية وأن يُعْطِيَ الكلمة للطلاب لتقديم أرائهم أو لشرح وجهة نظر في الموضوع المطروق، وأن يركز على التذوق الأدبي ليغرس هذا في نفوسهم ويجعلهم يقيمون الأدب لأنه مادة لغوية وثقافية وإنسانية.. إلخ.

20) وأن يكون الأستاذ شغوفًا بتدريب الطلاب على القراءة الحرة التي تزيد ثقافتهم الأدبية وأن ينهي الدرس بصورة تدفع الطلاب إلى التماس المزيد من المُطَوّلات والقراءات.

21) تشجيع الأطفال أصحاب المواهب الأدبية.

22) إنشاء مسرح مدرسي للأطفال في المؤسسات.

23) تشجيع التلاميذ الذين لهم مواهب شعرية وذلك بإجراء المنافسات بين المدارس والأقسام وبتكريم الفائزين منهم.

24) بجعل الطلاب يحفظون القصائد الشعرية الهادفة والجميلة والنصوص الأدبية الراقية والمختارة والتنافس على المرتبة الأولى في إلقائها.

إسماعيل حاجم

مكانة الأدب الجزائري في كتب النصوص وكتب المطالعة

ما يلاحظ أن مثل هذه الموضوعات متشعبة الجوانب ومتعددة الفروع مما يتطلب وقتا طويلا ودراسة عميقة، لهذا ارتأينا أن نحدده في الشكل الآتي:

وقع اختيارنا على عيّنة من كتب النصوص وكتب المطالعة الموجهة الخاصة بالمرحلة الثانوية. كما حددنا مصطلح «المكانة» من ناحيتي الكم والكيف، ونقصد بذلك (تقييم) أو تحديد مكانة الأدب الجزائري في كتب النصوص الأدبية والمطالعة الموجّهة.

1- من حيث الكم:

نقصد بالكم عدد الموضوعات التي تغطي الأدب الجزائري بالنسبة للمجموع العام للموضوعات المقترحة لاستخلاص النسب المئوية وتحديد دلالتها.

كما قمنا بدراسة الحجم الساعي المخصص لموضوعات الأدب الجزائري في كتب النصوص والمطالعة بالنسبة للمجموع العام للحجم الساعي المقرّر خلال السنة الدراسية، قصد استخلاص النسب المئوية وتحديد دلالتها.

1- عدد الموضوعات العام والمفصل

2- عدد الموضوعات التي تغطي الأدب الجزائري بالنسبة للعدد العام.

3- الحجم الساعي العام، نسبة الساعات المخصصة للأدب الجزائري بالنسبة للحجم الساعي العام.

جدول الإحصاء العام للموضوعات المقررة.

السنوات	آداب ونصوص	المطالعة الموجهة	(أدب جزائري) الآداب والنصوص	(أدب جزائري) المطالعة الموجهة	- آداب وعلوم إنسانية - آداب ولغات أجنبية - آداب وعلوم شرعية		الشعب العلمية والتكنولوجيا	
					جذع مشترك آداب		جذع مشترك علوم وتكنولوجيا	
الأولى (1)	24	12 12	05	02 03	04	01	01	01
الثانية (2)	24	12	10	06	08	02		
الثالثة (3)	24		09	11				
المجموع	72	36	24					

- الصفة المشتركة بين جميع الشُعب وجميع المستويات هي تساوي عدد الوحدات، سواء ما يخص الآداب والنصوص أو المطالعة الموجهة.

عدد الموضوعات التي تغطي الأدب الجزائري بالنسبة للعدد العام وجميع الشعب

		الأدب الجزائري	المطالعة الموجهة
السنوات الأولى (1)	جذع مشترك آداب	04	01
	جذع مشترك علوم وتكنولوجيا	01	01
السنوات الثانية (2)	آداب وعلوم إنسانية	02	00
	آداب ولغات أجنبية	03	01
	آداب وعلوم شرعية	03	01
	الشعب العلمية والتكنولوجية	02	01
السنوات الثالثة (3)	آداب وعلوم إنسانية	03	02
	آداب ولغات أجنبية	02	01
	آداب وعلوم شرعية	03	01
	الشعب العلمية والتكنولوجية	01	02
المجموع		72/24	36/11

- جدول النسب المئوية لنسبة الأدب الجزائري في البرنامج العام الخاص بالنصوص والمطالعة الموجهة .

السنوات	المجموع العام		النسب المئوية آداب نصوص	 مطالعة موجهة	المجموع
السنة الأولى	24/5	12/2	20.83%	16.66%	19.44%
السنة الثانية	24/10	12/3	41.66%	25%	36.11%
السنة الثالثة	24/9	12/6	37.5%	50%	41.66%
المجموع	72/24	36/11	33.33%	30.55%	

جدول الحجم الساعي للآداب والنصوص والمطالعة الموجهة

المستوى	الشعبة	عدد الساعات الإجمالي أداب ونصوص	عدد الساعات الإجمالي: مطالعة موجهة	المجموع	عدد الساعات الخاصة بالادب الجزائري	عدد الساعات الخاصة بالمطالعة الموجهة	المجموع
السنوات الأولى	جذع مشترك آداب و علوم إنسانية.	48	12	60	08/48	02/12	10/60
	جذع مشترك علوم وتكنولوجيا	24	12	36	03/24	02/12	05/36
السنوات الثانية	آداب وعلوم إنسانية	48	12	60	04/48	00/12	04/60
	آداب ولغات أجنبية	24	12	36	06/24	02/12	08/36
	آداب وعلوم شرعية	24	12	36	06/24	02/12	08/36
	علوم وتكنولوجيا	24	12	36	04/24	02/12	06/36
السنوات الثالثة	آداب-وعلوم إنسانية	96	12	108	12/96	02/12	14/108
	آداب ولغات أجنبية	48	12	60	04/48	01/12	05/60
	آداب وعلوم شرعية	48	12	60	06/48	01/12	07/60
	علوم وتكنولوجيا	36	12	48	02/36	03/12	05/48

جدول النسب المئوية لعدد الساعات المخصصة للأدب الجزائري في النصوص والمطالعة الموجهة.

المستوى	الشعب	النسبة المئوية للأدب الجزائري في الآداب والنصوص	النسبة المئوية للأدب الجزائري في المطالعة الموجهة	النسبة المئوية الإجمالية للأدب الجزائري
السنوات الأولى	جذع مشترك: آداب وعلوم إنسانية	٪16.66	٪16.66	٪16.66
	جذع مشترك: علوم وتكنولوجيا	٪ 12.5	٪16.66	٪13.28
السنوات الثانية	آداب وعلوم إنسانية	٪ 08.33	/	٪06.66
	آداب ولغات أجنبية	٪ 25	٪16.66	٪22.22
	آداب وعلوم شرعية	٪ 25	٪16.66	٪22.22
	علوم تكنولوجيا	٪ 16.66	٪16.66	٪16.66
السنوات الثالثة	آداب وعلوم إنسانية	٪ 12.5	٪16.66	٪12.96
	آداب ولغات أجنبية	٪ 08.33	٪08.33	٪08.33
	آداب وعلوم شرعية	٪ 12.5	٪08.33	٪11.66
	علوم وتكنولوجيا	٪ 05.55	٪25	٪10.41

الموضوعات المقترحة لمادتي الآداب والنصوص والمطالعة الموجهة في جميع المستويات ومختلف الشعب

السنوات الأولى	الآداب والنصوص	المطالعة الموجهة
	1- النثر: (فن الخطابة) "قانون الثامن مارس المشؤوم" لعبد الحميد بن باديس - " : (فن الوصية): "إلى أبنائي الطلبة" للبشير الإبراهيمي 2- الشعر: (المدح): "ختمت كتاب الله" -الفخر: "صوت جيش التحرير" لمحمد العيد آل خليفة	-"المصير" (الزهور ونيسي) لمحمد العيد آل خليفة
السنوات الثانية	1-(النثر القصصي): "حمار الحكيم" لأحمد رضا حوحو 2-الشعر: (الغزل) -أم البنين- للأمير عبد القادر (الوصف) -"جمال الكون وبدائعه" لرمضان حمود	-صيف افريقي (لمحمد ديب) - الاعتقال (لمحمد ديب)
السنوات الثالثة	1-النثر: (فن المقال) -"خواطر عن الشباب الجزائري للبشير الإبراهيمي 2- الشعر: (الشعر السياسي) -وقفة على قبور الشهداء 3- الشعر: (الملحمي) -"مطلع الفجر"لمفدي زكريا -المقطع الثاني من الياذة الجزائر لمفدي زكريا	-لذة النص عند طه حسين (لمرزاق بقطاش) -كان أمة كان جيلا كان عصرا (أحمد توفيق المدني) -صيف إفريقي (لمحمد ديب) -الهدف (لمحمد ديب) - الشاعر المضطهد لمالك حداد

- السنوات الأولى: (الأدب والنصوص) أ- جذع مشترك: آداب وعلوم إنسانية 1- النثر: -فن الخطابة: "قانون الثامن مارس المشؤوم؛ لعبد الحميد بن باديس -فن الوصية: "إلى أبنائي الطلبة" للبشير الإبراهيمي 2- الشعر: -غرض المدح: "ختمت كتاب الله" لمحمد العيد آل خليفة -غرض الفخر: "صوت جيش التحرير" لمحمد العيد آل خليفة	(المطالعة الموجهة) -"المصير" لزهور ونيسشي
السنوات الثانية: (الأدب والنصوص) -النثر القصصي: "حمار الحكيم والزواج" لأحمد رضا حوحو - الشعر: الغزل: "أم البنين" للأمير عبد القادر الوصف: "جمال المون وبدائعه" لرمضان حمود	المطالعة الموجهة -صيف إفريقي لمحمد ديب -"الاعتقال" لمحمد ديب
السنوات الثالثة: (الأدب والنصوص) -النثر: فن المقال -"خواطر عن الشهاب الجزائري" للبشير الإبراهيمي	المطالعة الموجهة مقال: "لذة النص عند طه حسين" لمرزاق بقطاش -"كان أمة كان جيلا كان عصرا" لأحمد توفيق المدني

الشعر: الشعر السياسي -"وقفة على قبور الشهداء" لمحمد العيد خليفة الشعر الملحمي: -"مطلع الفجر" لمفدي زكريا - "المقطع الثاني من الياذة الجزائر" لمفدي زكريا	صيف إفريقي لمحمد ديب -"الهدف" لمحمد ديب -" الشاعر المضطهد" لمالك حداد



الحجم الساعي:

مستوى الدلالة:

- أكبر نسبة: 22.22 ٪ في السنوات الثانية: (آداب ولغات أجنبية

آداب وعلوم شرعية

- أقل نسبة: 06.66 ٪ (السنوات الثانية: (آداب وعلوم إنسانية)

أما باقي الشعب والمستويات فالنسبة تتراوح ما بين 06.66 ٪ و22.22 ٪

- إذاً الحجم الساعي الذي يغطي الأدب الجزائري في كتب النصوص والمطالعة يعدّ أقل من المتوسط، حتى أقل من 1/4 من الحجم الساعي العام.

إذاً الكم من حيث الحجم الساعي يعد ناقصاً.

2- من حيث الكيف:

ما يمكن ملاحظته: تكرار بعض الموضوعات

أ- في نفس المستوى

أمثلة: السنة الأولى، جذع مشترك، آداب وعلوم إنسانية

نجد نصين لنفس الشاعر: محمد العيد آل خليفة

-- السنة الثانية، آداب ولغات أجنبية، وآداب وعلوم شرعية:

نجد في مادة المطالعة الموجّهة نصين لنفس الكاتب: محمد ديب.

- أمّا في السنة الثالثة، آداب وعلوم إنسانية

نلاحظ تكرار في مادة الأدب والنصوص للشاعرين:

محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا

ب: تكرار في مختلف المستويات

- السنة الأولى: جذع مشترك، آداب وعلوم إنسانية

تكرر في مادة الأدب والنصوص - الشاعر محمد العيد آل خليفة، وأعيد في السنة الثالثة آداب وعلوم إنسانية.

وما نستنتجه من خلال هذه الملاحظات أن الأدب الجزائري متمركز على مجموعة قليلة جداً من الأدباء الجزائرين وهي:

أ- الأدب الجزائري الفرانكفوني يمثله كل من: محمد ديب ومالك حداد.

ب- الشعراء: الأمير عبد القادر، رمضان حمود، محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا.

ج- الكتاب والروائيون: عبد الحميد بن باديس، البشير الابراهيمي، أحمد رضا حوحو، وزهور ونيسي.

إذن ما يلاحظ أنه في كل المرحلة الثانوية، هناك عشرة أدباء جزائرين يمثلون الأدب الجزائري. فهل هذه العينة تمثل العدد الموجود على الساحة الادبية في الجزائر؟

هامش:

توضيح معنى الأدب الجزائري والمطالعة الموجهة:

نقصد بالأدب الجزائري الموضوعات المقترحة: نثرا وشعرا

نصوص إبداعية

نزيهة الزاوي درار
- النفق

خليل النعيمي
- روما تحت المطر

نزيهة الزاوي درار



النفق

قصة

قرارها كان حاسمًا، ولم تنتظر النتائج المخبرية لاتخاذه..

لكنها تماطلت في إبلاغ زوجها به، حتى ذلك المساء. فإذا بالرجل المحِب الودود يتحول إلى فم كبير صارخ:

- تريدين قتل ابننا؟ لماذا؟ غير شرعي؟ معوق؟ أبوه عاجز عن التكفل به؟

- بل أنا العاجزة عن حمله ورعايته، كما...

- مادمتِ عاجزة عن تربية أولادك فلماذا تزوجتِ، وفتحتِ بيتنا؟

آلمها رد فعله هذا، هي المطعونة الأحوج اليوم إلى كتفه، وتحوّل نزيفها إلى طوفان إقتلع منها ترويّها المعتاد، فصاحت وهي تشهر في وجهه سبّابتها:

- إسمع، لا أحد ساعدني في العناية بأبنائي، لا أنت ولا غيرك، لكننا إتفقنا ألا ننجب المزيد، وهذا الجنين لا يزيد عمره على شهر..

- آسف، لم أتنبأ بالتدخل الرّباني في إتفاقنا، ولن أتدخل أنا لتغييره بالقتل....

أحذّرك، من أجل إبننا هذا سيحصل ما يحصل!»

وأغلق باب النقاش، ونوافذه، بينما إنفتحت في صدرها ثغرات من التذمر والإمتعاض.

وحدها، وقفت أمام المرآة تحدق في بطنها.

* * *

صديقاتها في الشّغل ضحكن منها وهي تلعن هذه الحبوب التي سمّمتْ جسدها، وأتلفت أعصابها، ولم تمنع عنها الحمل، هي الحريصة حدَّ الهوَس على مواعيد إبتلاعها، وبالغُنَّ في تهنئتها وهي تغالب دموعًا غلبتها.

لا أحد عابئ بالإنشطار الذي يفتك بها.. وحدها هي، حبيسة مضغة صغيرة، إقتحمت حياتها، واستوطنت جسدها، وكلَّ تفكيرها.

ستجهض.

لن تكون ضحية هذا المخلوق الذي لا وجود له إلا عبر تحاليل كميائية سخيفة!!

القابلة رفضت.. رفضٌ واستنكار أيضًا.

- الإجهاض ممنوع في بلادنا.. كما أنه حرام و...

- حرام أيضًا تعذيب النفس.. ورحلة الحمل والولادة قد مررتُ بها من قبل، ولن أمرّ بهذا النفق المُميت ثالثة... قد لا أبلغ النور أبدًا.

- لا تقنطي من رحمة الله، لكل طفل نصيبه من قوتك وصبرك.. ومن أدراك، قد يكون هذا القادم الصغير هو سندك الحقيقي في الكبر.

- بل سأبتلع أطنانًا من الأقراص حتى يُرخي قبضته عني ويرحل.

- أو يزداد التحامًا بك.. أحيانًا نستعمل أعنف الطرق فنغرزه بالإبر والأسلاك ونعبث به بقبضاتنا وأظافرنا، ومع ذلك يتمسك بدفء أمه وعروقها.

- لستُ أمَّه، أنا التي أشتهي الحياة بدونه.. سأجهض.

عندما وقفتُ للمرة الثانية أمام المرآة، كان بطني قد تمطط، وسُرَّتي ارتفعت حتى حجبت عنّي قدمي، وغاب عني الغثيان لتخلفه رغبة ملحة في التهام حتى ما لا يؤكل..

وصارت هوايتي أن أفقس البيض وأرمي بصفاره وبياضه وأكتفي بقضم قشوره في شهية وتلذذ!!

صارت النطفة مضغة والمضغة كائنًا يتحرك داخلي، يركل ويدوس على كبدي

ويضغط على معدتي ويكاد يقطف قلبي ليلهو به.. هو يكبر ورغبتي المفترسة في التخلص منه تكبر معه.

أحاول أن أنام فتنقطع أنفاسي، أتقلب يمينًا، أتقلب يسارًا، أجلس بين الوسائد ورأسي يتأرجح.. لم أعد قادرة على الإنحناء، ولا التمدد ولا الوقوف ولا حتى السّيْر إلا قليلاً... المرأة الرشيقة تحولت إلى عربة بخارية تتوقف حيثما نفذت طاقتها، فتتكوم على الرصيف، وعلى سلالم المؤسسة، وعلى أقرب كرسي تصادفه، لا شاغل لها إلا إلتقاط بعض أنفاسها والفوز بمسابقة التسعة أشهر..

* * *

أستغرب وأنا أرى نساءاً حوامل مبتسمات مرحات، وأخريات تحتضن أطفالاً رُضّعا مستبشرات بهم وصراخهم نفير يشعل النار في دماغي.

أبداً لن أتحمل السهر مع طفل باكٍ وأنا لا أدري السبب، سكنتني حساسيةٌ تجاه حفّاظات بوله المتراكمة في الحمّام، أمضي الساعات الطوال في غسلها ونشرها وطيّها لتتسخ من جديد في آخر النهار.. سأتوق إلى سرير أتمدد عليه، فلا يكسر غفوتي بصراخه، أشتاق إلى كتاب أشم رائحة أوراقه، أداعب سطوره، أبادله الأشجان دون أن أقوم عشر مرات لأتفقد الصغير، وأراقبه وأخاف عليه في صحوته ونومه.. ليلياً ينطلق مواؤه فأقوم مغمضة العينين لأنظفه أو أرضعه، وإن عاد أخيراً إلى نومه أبقى أنا بومة تحلق في الظلام.. حتى مكالماتي الهاتفية تحولت إلى برقيات مبتورة، وزيارة الآخرين نعمة محرمة على الأمهات! رهنتُ الحياة للحياة.

لم أر أبنائي وهم يكبرون، أنا الممزقة بين شُغلي وحفّاظاتهم وطعامهم وإنذارات مديري، ودوائهم ونصائح الأطباء وإرشادات المجلات وشراسة المربيات في دور الحضانة، إلى أن دخلوا المدرسة ذات يوم.. كنت كالغريق الذي يشده التيار إلى قاع البحر، هل يفكر وقتئذ في التفرج على الأسماك المرفرفة، وأغصان المرجان، وفواكه البحر وكنوزه؟ كل همّه هو أن يتخبط حتى يبلغ السطح ويسرق جرعة هواء.

لهذا، لم أر أبنائي وهم يكبرون..

واليوم، وأنا أطفو من جديد وأستعيد عافيتي، وأحرث طريقي بأظافري وأسناني، يأتي هذا الجنين ليشوّش عليّ خطواتي، ويرفس كرسيّ نجاحي بحضوره الضّاج..

لن أغوص من جديد، لم يبق لي النفس

الكافي لمغامرة الموت حفظًا للحياة.

صرت أبكي وأنا جالسة، ونائمة، وأمام الطعام، وعلى مكتبي.. حاول الجميع مواساتي فذكروني بمتعة إحتضان صغيري وبسمتُه الأولى تسطع نجمةً، وخطواته الحريرية وهو يستقبلني كلّ مساء، ولكن عزاءهم لم يمسسني، وآثرت إقامة مأتمي وحدي، ووحدي شيعت كل أحلامي إلى مثواها الأخير. لم أجهض، واستسلمت لسجن الأمومة وشناعة الإنتظار.

* * *

ولم يُطلّ يوم الخلاص إلا بعد أن تحولتُ إلى كومة من اللحم وكمشةٍ من الأعصاب.

وبدأ ظهري ينبض، فأسرعت إلى المرآة أتمشط وأتعطر، وأطلي الأحمر على شفاهي.

واستغربت الممرضات عند دخول هذه الحامل المتبرجة عند منتصف الليل. وعلّقت إحداهن في تعال:

« - ثوبك الحريري هذا سيتلطخ بالدماء والأدوية.. غيّريه.

- لا! سأبقى به.

- شأنك إعطني إسمك، لقبك، أريد إسمك العائلي أنت لا إسم زوجك.

- لماذا؟ الطفل الآتي هو إبنه وليس وحدي.

- لا أدري، هذا هو القانون عندنا.

- أحس كأنني وحدي المسؤولة عن هذا الحمل وهذا المولود..

- إعتبريه تحررا لك.. ألست امرأة ترغب في ذلك؟ والآن أدخلي قسم التوليد، نعم هناك في ذلك الرواق.»

الألم يتزايد، والنبضات صارت ضربات فأس لا تخمد.

إستندتُ على الحائط.. الرواق مقفر، وشبه مظلم، المراحيض بلا أبواب والروائح الخبيثة تثير الغثيان، أكوام من القطن الملطخ، علب الدواء الفارغة، حقن عارية وسط قطع الخبز اليابس، الصنابير مكسورة والمياه غائبة..

إقتربت من إحدى الغرف المضاءة.

فتيات وشباب في حديث ضاحك.

- ماذا تريدين؟

- لم تُجب، واكتفت بالإشارة إلى بطنها.

- إنتظري.

- وانتظرتْ، في ركن كتلميذ معاقب. ضحكات الممرضات والقابلات تتجاوب وصراخ النسوة الوالدات أنهكتها الأوجاع، فقبعتْ في مكانها وهي تستعطفهم ليلتفتوا إليها:

- أرجوكم.. سيخرج.

- هيا تعالي! أقفلي فمك، واصعدي على هذه الطاولة.

الطاولة حديدية وعليها بقع دموية سوداء، حاولت تسلقها لكن الألم يطويها.

- أسرعي، أم تريدين أن نحملك على ظُهورنا.

بعد فحص خفيف، سارعت القابلة إلى زجاجة الكحول تدعك به يديها وكأن بذور الموت علقت بها.

- إنزلي، وانتظري في القاعة المجاورة.. لن تلدي قبل ساعة.

وتحاملتْ حتى وصلت إلى غرفة عارية إلا من سريرين حديديين مُقشّرَين.. على أحدهما امرأة وبين رجليها دلو كبير تتقيء فيه.. كانت تتأوه بصوت واحد، على وتيرة واحدة، دون توقف..

أنِفَتِ الدخول وبدأت تتمشى في الرواق..

تصرخ، تجلس، تعود إلى الصراخ، تلتصق بالجدران ومقابض الأبواب، تدْعو لله، تدْعو لنفسها بالموت، تتضرع للسامعين لمساعدتها، تعود وتدعو أباها المتوفّي ليعاونها أو يأخذها معه... يتنامى عواؤها فيفترس كل الأصوات حولها.

يصلها صياح الممرضة من مكتبها:

-أسكتي عنا أيتها المهبولة وإلا طردناك من هنا:

حاولت أن تبتلع صرخَاتها، لكن امرأة أخرى كانت داخلها تمزّق ثوبها الحريري وتخدش الجدران والبلاط.

- أسرعوا !! إنها تلد.

إنتشلتها بعض المآزر البيضاء إلى غرفة التوليد بينما رأس الجنين كان يتأرجح. أصوات تأمرها بالدفع، وأخرى بالتنفس، وأخرى بالتوقف.. لم تكن تسمع غير صراخها السريع.

- إدفعي.. هيا.. مابك؟ ستقتلين الصغير.

ووسط صيحة حادة متهدجة إنزلق المولود.

وبقي الألم عالقاً بها.. لم تشملها سكينة الخلاص كالعادة.. وتمتمت القابلة لزميلتها:

- أنظري إلى بطنها.. تلمسي

- ياإلهي ! جنين آخر.. عندها توائم.. عندك توأمان يا امرأة! لماذا لم تخبرينا ؟

- توائم؟ غير معقول؟

- نعم! هيا أسرعي إدفعي.. ما بك؟ ماذا أصابها؟ لماذا؟ تحدق بنا هكذا؟ تحركي..

* * *

صباحًا، جاء الوالد ليسأل عن الأم والوليد.

بحث في كل القاعات ثم إتجه إلى مكتب الإستعلامات.

- «إنتظرْ، سأطلب لك القابلة التي كانت مناوبة ليلة أمس..»

واقتربت منه قابلة مرتبكة:

- أنت الزوج؟ الحقيقة لا أفهم ما حصل.. عملية المخاض سارت عادية.. وضعتْ مولودها بشكل طبيعي ثم تبيّن أن لها توائم.. هنا أعترف أننا إضطربنا ولما سمعتنا توقفت فيها فجأة كل حركة، وكل نبضة.. سارعنا بها إلى قسم الإستعجالات من أجل عملية قيصرية، لكن..

كان الزوج صامتًا، ساكنًا لكنّها رحلت ومعها جنينُها.

- والمولود الأول؟ هل هو بخير.

- لا .. كان يبدو طبيعياً، لكنه ضاع ساعةً بعد أمّه.

- ما توجّستُه قد وقع.. عرفتُ من طبيبها عن التوائم، ولم نُخبرها حتى لا تنهار أكثر، وهاهي الصدمة تصعقها..

هربتْ من توأميها وأصرا على اللحاق بها.

خليل النعيمي



تحت مطر «روما» الغزير.

كان يمشي تحت مظلته السوداء الصغيرة.

المظلة التي اشتراها من بائع أسيوي ماشيًا تحت المطر بلا مظلة.

كان الرعب يملأ نفسه وهو ينظر إلى «الكوليزيو» رعب الجمال الباهر.

أي معنى يحمل التاريخ الغابر غير جمال تاريخه المرعب؟

كان يردد بصوت يكاد أن يسمع: إن لم يقدر لنا أن نعاني هذا، فلنعرف، على الأقل، كيف نتمتع به الآن.

هنا كانوا يطلقون عليهم السباع والوحوش.

وهنا كانوا يقاتلون حتى الموت للدفاع عن.. للخلاص من عبودية خرقاء (نعيشها، بشكل أو بآخر، منذ عشرات القرون).

أي معنى لحياة الكائن بلا حرية؟ ولكن هل لموته مع الحرية معنى؟

كان يمشي وحيداً بين جموع السواح المتدافعين كالعجول.

أي شيء يمكن أن يرى هؤلاء النفر المتزاحمون غير الحجر والطين؟ كان يمشي صامتًا وحزينًا. وفجأة، صار يتمتم ياإلهي لكم يخيفني هذا الجمال. وكأنه سمع مع

نفسه حساً، صار يضحك هازئاً من حاله، وهو يردد: ومن أي شيء يمكن أن يخاف الكائن أن لم يكن من الجمال، أيها الغبي؟

إلى أين كان يتجه ذلك الرجل الحزين، مطر روما الغزيز؟ الآن، تذكر.

منذ سنوات كانت تلتصق به. وكان يقودها نحو الموت. نحو حرية مزعومة، كان ينظر لها باستمرار دون أن يعرف عنها شيئًا. أكاد أقول دون أن يعرف منها شيئًا. ولكن هل لحرية الكائن من معنى خارج رغبته فيها؟

هنا، تمامًا، كان يريدها أن تقعد وأن يقعد هو هنا، بالضبط.

مقابل «الكوليزيو» جلسا منذ سنوات، شربا شيئًا ساخنًا وشيئاً بارداً، ومشيا.

لا، لم يعد يذكر ذلك اليوم، حجر الكوليزيو وخرائبه هي التي ذكرته به. ولم لا؟ فأحسن الذكريات هي التي نستعيدها في أماكن حدوثها الأولى.

المكان خلق للذكرى، لا، للإقامة فيه.

ماذا بقي له الآن غير أن يمشي؟ غير أن يمشي مستمتعًا بكل شيء بالحركة وبالسكون، بهما مجتمعين ومتفرقين.

الآن، صار يعرف، بعد أن مشي منذ الصباح الباكر، تحت مطر «روما» الغزير، أنه سينام، سينام حزينًا وبلا عناد، مثل طفل فقد أمه لأول مرة.

* * *

في «فينو» بار السكارى الصغير، مقابل «ستازيوني ترمينالي» جلست. بار لم يعد في العالم بار مثله (بار- حصرة).أعادني هذا، سريعًا، إلى ذلك القديم، بار «دمشق» المسيج بالضحك والإرتعاشات.

فتشت عن مكان أجلس فيه، أين يجلس المتطفل، عادة؟ قرب الباب.

فكرت، سريعًا، وأخذت قراري بجزم في الفرجة بين الرجلين، علي أن أدحس نفسي.

الرجل القصير المتنكر، ذو الأنف الوارم، يحكي لا يتوقف عن الحكي. ولم يتوقف حتى عندما دافعت عن نفسي، لألقي مكينًا، بالكاد يكفي لنصفي، أنزوي، بحذر فيه.

من خلال حكيه، يحكي الآخرون المجالسان له يحاولان أن يحكيا، بالأحرى، يحكيان وهما يستمعان إليه (في الحقيقة) بمتعة كبرى.

أنفه ذو الحبيبات المكدسة على الأرنبة والجانبين يملؤه بالغرور. لكأنه يؤكد للعالم أنه الشارب الوحيد لخمر الرجل القصير المائل، بطاعة، أمامه رجل الخنزير المصطلي

على النار.

لم يكف أحد منهم عن الكلام حينما جلست حتى «رجل الخنزير المشوي» نفسه، تقدم مني (أريد أن أقول مد عنقه فقط) وهو يحكي. وبايطالية حادة قال: «بريغو»؟ و«بايطالية الإشارة» قلت: أحب أن أكل لحمًا مشويًا وخبزاً ساخنًا وأشرب شيئًا (رافعًا قدحًا في الفضاء، وعيناي تتطلعان بتواطؤ إلى اللحم والخبز ومشتقاتهما.)

وفهم الرجل القصير (الماثل أمام الآخر بطاعة وحب) كل ما قلت، وكأنني ولدت «روميا»، وبلطف شديد، قدم لي ما طلبت.

على ورقة بيضاء، مدها سريعًا أمامي، وضع اللحم والخبز الساخن وبعض المقبلات «اليدوية» وملأ كأسي الفارغ بسائل أبيض براق يسيل من دن خشبي يعلوه الرثث والغبار.

وأكلت.

أكلت بشهية لم أعرف لها مثيلاً.

لا صحون، ولا شوكات، ولا سكاكين.

ورقة بيضاء، وأطعمته لذيذة.

وصحبة لم أكن أحلم فيها.

رأى الرجل ذو الأنف الوارم نفسي، فصار يحكي أكثر. وبعد أن كنت أسترق إليه السمع، صرت أستمع علناً، وفوراً لاحظ اهتمامي (غير المتوقع) فقام من مقعده، وصار يمشي (ولكن في أي فضاء يمكنه أن يتحرك إن لم يكن في مكانه الخاص؟)

في الحقيقة صار يمشي. يمشي أميالاً ومساحات ومن تحت أجفانه التي لم تعد تتسع لاكتناز إضافي صار ينظرني. ومن ثم صار ينظر إلي حصراً. ورآني أبتسم مسروراً فصار يضحك وهو يحكي.

ومن بعد صار يتفجر ضحكًا.

وكأنه رأى الإعجاب الممزوج بالدهشة في وجهي، صار يستشيرني. وصرت أهز رأسي بالإيجاب مؤكداً أقواله (وبأي لغة، غير هذه، يكن لي أن أؤكدها؟) ولما اطمأن إلى موافقاتي العفوية معه، صار يدور في مكانه، حاملاً رأسه باليمنى وشارحًا ما يقول باليسرى، متحركًا بأبهة، وهو يبتعد، عامداً، بنظره عنهم.

كان يشرح أحوال الكون كما حسبت. (يكاد) يشرحها شعراً. وأكاد أفهم كل شيء برغم أنني لم أكن أفهم شيئاً محدداً بالذات.

شيئاً فشيئًا أهمل صاحبيه اللذين صارا يتكلمان بصوت عال ليرداه إليهما، ولكن دون جدوى. لقد عثر هو الآخر، على مستمع جديد لم يكن يحلم به. مستمع خلصه من عبء العادة: عادة التحدث إلى من يجعلك تشعر، وأنت تتحدث إليه، كأنك تتحدث

وحيداً (ومع نفسك، مع أنه يشاركك الحديث باستمرار، فصمت الآخران صمتاً وهما يحتسيان خمرهما الذي غدا، الآن أصفر.

في ساحة «باربيريني» الرائعة، وسط ضوضاء روما الغامرة، أقف وأتساءل: كيف يصنع الكائن معياره الوحيد (حبه الذي لا يفنى)؟ ولماذا يخاطبه بخطاب لا يسمع، ويقول له، وحده، ما لا يقال؟

وأجدني أهزأ من نفسي، علناً، مردداً بصوت أدهش الذين حولي: ولم لا؟ أي شيء هو الحب، إذن، إن لم يكن روح العزلة القصوى وقد تجسدت في كائن؟

* * *

في «بيازا دي مانيانيلي»، حيث معامل «فالنتينو» الشهيرة للألبسة، أجلس وحيداً، المطر الذي لا يكف عن الإنهمار طرد السواح من الساحة، جموع اليابانيين الكثيفة، وحدها ظلت تسير تحت مظلات لا تحصى. ماذا ترى تلك العيون الملتوية وهي تحدق في فضاء «روما» الساحر؟ كنت أرى البهجة البليلة تلون وجوه اليابانيات الصفر الشاحبة، وتفرج شفاههن الملوثة بالأحمر العامق: لون الشهوة التي لا تروى.

كن يمشين بمتعة ملتبسة تحت المطر الذي جعل الثياب تنحني بنعومة، ملتصقة أكثر ما يمكن بالأجساد.

تحت مظلة المقهى الكبيرة أجلس والمطر يداعب قدمي، النادلة السمراء اللطيفة تبتسم لي من مكمنها، دون أن تقترب مني (لكأنها رأت الشغف الغامر عبر الماء في عيني).

«كابوجينو بريغو» أقول نصف ضاحك وتختفي، ململمة أعطافها اللدنة، لتظهر سريعاً، حاملة ماطلبت

وكان المطر جعلها تسيل هي الأخرى، رقة وضعت بين يدي الذي بين يديها وهي تبتسم بلطف كبير «غراجيا» أقول شاحذاً نظرة أخيرة منها، وتختفي من جديد، وهي تردد، من بعيد: «غراجيا»، تاركة حولي عطرها الذي لا ينسى.

* * *

مساء أمشي.

«فيا كانفور» أقطعه حتى النهاية، من خلال «فيا دي سر بنتي» أرى واجهة «الكوليزيو» العظمى تتنفس بين شدقيه. الغروب يلونها بلون فضي عتيق. لون لا يثير في النفس إلا التشتت والكآبة.

أتابع سيري في «فياكافور» حتى «فورو رومانو» حيث الأعمدة الهائلة ممددة على القاع مثل فرسان قتلوا في مكمن لئيم حيطانه مهدمة (لكنها شامخة). أدراجه ملثومة، ومنقوصة وأحجاره التاريخية مرمية بإهمال في الحضيض.

الغروب الهادئ (ذلك المساء) يلقي على حمرتها العتيقة رداء فضيًا باهتًا، ملوناً سيماءها بلون نحاسي متغطرس، يزيدها هيبة وجلالاً.

في زوايا جدرانه المحطمة تفغر غيران التاريخ أفواهها، وكأنها تتهيأ لإطلاق الوحوش التي ستفترس الفراغ للتو. لكن العصفور الصغير الجائع الذي يبحث عبثًا، بين فريجاتها عن حبة يأكلها، يؤكد أن كل شيء صار غباراً.

هنا تدرك أن التاريخ ليس له إلا احتمالان: ما حدث وما لم يحدث. وإن أي نقد له خارج الإيديولوجيا سيكون بلا معنى، وهو معها لا معنى له أيضًا. ما حدث، وما لم يحدث، هما في الحقيقة احتمال واحد لا احتمالان، وهنا تكمن قوة التاريخ وسطوته، أنه يحدث وعلى الآخرين أن يتكلموا على هواهم.

* * *

أخيراً يتوقف المطر ويطلع القمر على خرائب «روما» وأصير أرى في السماء بعض النجوم المبلولة وهي تنشف نفسها من رطوبة الغيم.

إلى أين أتجه الآن؟ كل ما يحيط بي يشدني بقوة إليه، صرت أتمنى أن أكون شجرة، شجرة بعيون لا تحصى. عيون بعدد كل شيء معاً ولها اتجاهات أغصانها، حتى أرى كل شيء معاً وفي نفس الوقت، دون أن أتحرك من مكاني، لكن القمر السائر يدفع بي من جديد إلى السير، وأصير تحت ضوئه الماشي أعد أعمدة الكوليزيو، وفوهاته التي لا تعد أعدها، دائراً حولها، حتى ينتهي الليل.

في «فيامادونا دي مونتي» توقفت أحتمي من المطر بالسحاب، مظلتي السوداء الصغيرة لم تعد تنفع شيئًا تحت هطيل المطر الغامر.

مطر «روما» يظل لطيفًا وقريباً من القلب مهما أشتد، بم ذكرني هذا المطر المتبخر ذو الحبيبات البيض المكعبة واللمعان الخافت الغريب؟

هذا الصباح، أيضًا، كنت أتجه منحدراً نحو قاع المدينة. نحو «فورو رومانو». حيث سأتوقف مرة أخرى (وهذه المرة في وضح النهار) أمام الأعمدة التاريخية الملقاة بإهمال على الأرض. كنت أقصد النصب نصب «فيتوريو أيمانويل دوي» الذي يتوسط «بيزا دي فينيسا».

على أدراجه البيض الهائلة (حيث العناية تتجلى في أقصاها)، وبرغم المطر، يرتص الشباب بعضهم لصق بعض، مثل ذباب هائل مصاب بداء السكون.

بم يفكر هؤلاء الصبية الجاثمون تحت صبيب المطر والريح؟ وأي سحر يمكن أن يربطهم في المكان غير تاريخ له قوة المطر ومتعته؟

* * *

في «بيازا دي كيرينالي» الأسرة تشرق الشمس بعد أن ينجلي الغيم من بعيد من علو الساحة الصفراء العظمى أرى قبة «الفاتيكان، الجليلة تراقب المدينة بصمت.

بين القبة والساحة تترأصف الأبنية

القديمة، ذات اللون الأصفر الذهبي الذي بلله المطر للتو. وفي الشوارع المتضايقة باستمرار يتزاحم الناس بلطف كبير، يتزاحمون وعيونهم مملوءة ببهجة غريبة وكأنهم خرجوا لتوهم من كرنفال بديع.

أغتنم فرصة توقف المطر، وصعود الضوء، لأتنفس قليلاً، ناظراً هذه المرة بلا مظلة في المحيط.

لا، لا يكفي أن تكون مدينة ما متحفًا كبيراً لتكون جميلة ومغرية إلى هذا الحد، لكن «لروما» أسباباً أخرى تجعلها تبلغ هذه الدرجة من الكمال في الروعة.

إنها مثل بناتها السمر، ذوات البشرة الصفراء الجاذبة، يشعرهن الأسود الغزير، وهن يتحركن بحيوية وريبة، وكأن أشباحًا لا ترى تتربص بهن في كل مكان.

* * *

في «بيازا ذيلاترينيتا دي مونتي» ترى الكائن الحجري، وروحه تحوم حولك في الفراغ، المسلة الهيروغليفيته التي تنتصب في الساحة مثل عضو سعيد، تذكرك بالتواريخ الممتزجة بالتوابل والأحابيل. وتؤكد لك أنك مثلها وحيد وبلا أساطيل، وأن عليك أن تبقى كذلك إذا ما أردت أن تظل ترى العالم بعيون متجددة وسعيدة.

لقد تأكد لي، هذه المرة أيضًا، أن الموت الحقيقي هو الإكتفاء على الذات (واقعًا وتاريخًا، فرداً وجماعة) وأن الحياة الكبيرة هي التبصير المتفتح المؤدي إلى الإدراك.

* * *

بين حدائق «فيلا دي مديتشي» و«فيلا بورغيزي» أمشي ثملا بالتاريخ، وأنا أغني الألحان التي لا أتقنها إلا في رأسي.

عندما أكون وحيداً أصفو قذراتي الداخلية وعكري يطوفان. يظهران على السطح. ينغسلان بالمطر مثلي (ومعي). أحسني في محيط لا يعرفني حتى ولو رأني (وهو ما يحرر مشاعري وأوهامي) محيط أتمتع به دون أن أكون مضطراً للإندماج فيه (بم يحلم الكائن المعزول إن لم يكن بهذا؟)

بين تلك الحدائق التاريخية كنت سعيداً، فعلاً وبالضبط سعيد لأنني وحيد. شيء واحد كان ينقصني (في الحقيقة) امرأة امرأة. أقردها بين تلك الأشجار العالية ذات الخضرة البنفسجية. أعرض عليها مفاتن الحياة في خلوة خضراء مبلولة. أنتهي ربما، من شغفي الذي لوعني طيلة هذه الأيام.

ولكن لم تراني أبحث عن «امرأة» بمثل هذا التشبث والإصرار؟ وأي امرأة يمكن أن تكون امرأة.

لا، ليست العين هي البديل بل القلب. والقلب غالبًا ما يخطئ الإختيار. إنه التمني الذي لا ينتهي، أذن وإلا لم تراني أبحث عنها، بمثل هذا الشغف،و في مساء «روما» الماطر هذا؟ أبحث عنها؟ لا، مطر «روما» الغزير الدافئ هو الذي ملأني بالحنين: الحنين إلى أمي.

* * *

في «بيازا دي تريفي» وأمام نبعها الشهير «فونتانا دي تريفي» أكتب كلمتي الأخيرة. حول النبع الأبيض الصافي الذي تنهمر مياهه من أفواه الأحصنة والأفاعي يتحلق اليابانيون، وغيرهم على المرمر الأبيض اللامع يلقون أجسادهم، بإهمال وهم ينظرون الماء بأعين شهية: لكأنهم لم يروا ماء من قبل.

تمثال الرجل الجميل، شبه العاري، يحيط به تمثالان لامرأتين «محتشمتين»، بملابسهما الكاملة، هو يحمل سيفًا وينظر في الفراغ بعيدًا، وكأنه يلاحق الغيم الذي بدأ الفرار نحو الأعالي. وإحداهن (اليمنى) تحمل عنقودًا من العنب، تمده أمامها وعيونها تنظر إلى الرجل ذي السيف: تريد أن تطعمه ولا تقدر. والأخرى (اليسرى) تحمل عصًا طويلة، تمسك بها بتصميم وهي تنظر إلى الأسفل وإلى الرجل، معًا: تأمره بالمجيء إليها وهو لا يجيء مع أنه على أهبة الحركة والسير: ولذا تبدو وكأنها تريد أن تطرقه بعصاها إن لم يجيء في الحال، أو إن ذاق عنب الأخرى.

عند أقدام التماثيل الثلاث ينفخ رعاة الأحصنة في الأبواق. ينفخون فيها وهم ينظرون بشزرٍ إلى الناس، وكأنهم يعيبون عليهم سكونهم البائس أمام تدفق الماء الذي لا يكف عن الحركة، ونزق الحجر الذي يكاد أن يغادر مراتعه.

غدًا أغادرها «روما» وعليها أن تغادرني، هي الأخرى المركزية»، الملاصقة مباشرة لساحة «الجمهورية» (بيازا دي ريبيبليكا»، أتعشى من جديد (أحاول أن أتعشى، بالأحرى) طلبت، كالعادة «خبزًا ولحمًا مشويًا على الخشب، وكأسًا وكالعادة، جاءني ما طلبت (بلغة الإشارة) على ورق أبيض، بلا صحون أو شوك أو سكاكين. وعلى الطاولة العتيقة الوحيدة، اياها، حشرت نفسي بين نفسين، حشرتها حتى حرت كيف أتنفس.

كانوا يتفرسون في وجهي وكأنهم يتساءلون: من أين جاءنا هذا الغريب. وكنت أتفرس في وجوههم (وأكاد أقول بعدائية واضحة) باحثًا عنه، عن صديق الليلة الأولى، صديقي ذي الأنف الوارم والأجفان المثقلة بالنعاس، والصوت المتلئ جلجلة وحياة.' صديق الصدفة التي لا تتكرر، أين هو الآن؟

حاولت أن أكل، وأنا أعرف أنني لن أكل شيئًا، كانوا يتكلمون همسًا، وكأنهم يخبئون عني سرًا جليلاً، من جديد، حاولت أن أرى في وجوههم شيئًا، ولم أر غير البلادة والإمتعاض. امتعاض وبلادة يقاربان الموت.

فجأة حفزت وأنا أقول بصوت عال يسمعه الجميع. صارت الجلسة مملة، وعليَّ أن أقوم الآن.

عمر بلخوجة

فنون

علي معاشي (1927-1958) فن وكفاح

ذكريات

ما هي ينابيع هذه الموسيقى الرنانة التي تحملني بين ثناياها عبر أرجاء وطني الغالي،. الواسع الأطراف.

لمن هذا الصوت الهادىء والعذب في نفس الوقت الذي يصف لي بكل دقة ورونق مفاخر ومفاتن بلادي؟ من هو اذن هذا الانسان، الذي تحدى الطاغوت والقهر، وامتلك كل الشجاعة ليرفع بغنائه ونغماته الرايات الفاتنة لبلادي؟ بينما هناك أغاني وموسيقى أخرى تحمل الموت والدمار ضد مفاخر أبائي وأجدادي: إنه علي معاشي.

اسم يوقظ في نفسي ذكريات بعيدة، ذكريات طفل مرعوب بأصوات القنابل، الايقافات التعسفية، القوافل الطويلة للمدرعات العسكرية اللاجئين وقنابل النابالم..الخ. ذكريات طفل كان يحس بدون أن يميز أن بلاده ستدخل مرحلة تاريخية حاسمة.

دخل فوضى الماضي الأليم، لا زلت أحتفظ بذكرى رجل عظيم كان يعبر بفخر

وبقوة متناهية عن كل اللحظات التي كانت تعيشها بلادي، رجل فنان، رجل مناضل لأنه مات من أجل الجزائر.

صورة وحشية تعاودني كل مرة، دراما غيرت الحياة الهادئة وجعلت من تاريخ رجل وقرية وبلد ليالي مرعبة مليئة بالأحلام المزعجة. بألم شديد، أعيد تخليد جسده البريء المثقوب بالرصاص والمعلق كما تعلق الشاة من أرجلها في الساحة العمومية.

ذكرى تمزق روحي وتستفزها، روح مراهق هشة عشقت الحرية وأقسمت أن تناضل من أجلها ومن أجل رفع راية العدالة عاليا.

بقوة جذابة، وبحرارة عارمة، تجرفني أحاسيسي لثورة، الثورة ضد كل ما يقوم به المستعمر، وأجد نفسي أقسم بذلك الدم الطاهر الذي كان يتدفق على خدود معاشي وهو مصلوب، أن أدافع وأكافح للأبد من أجل رفع علم الحق والعدالة.

مات معاشي، وكم من آخر لا يزال على قيد الحياة، ويولد في كل يوم معاشي جديد، لكن وبأنانية شبابي يبقى لدي علي معاشي هو الرمز، هو المثل الخالد الذي لا يموت.

4 أكتوبر 1972.

كان عمري 16 سنة

لم يكن عمري يتعدى 16 سنة يوم 18 جوان 1958، أولئك الذين أحتلوا وطني، اغتالوا في كياني أحلام المراهقة الأولى، التي بدأت تبرز في رجولتي المبكرة، ودخل وطني في صراع مرير ضد النظام الاستعماري الذي تمادى في الاستبداد والعار منذ 1830 صراع البقاء أو الموت.

في الفئة التي كنت أنتمي إليها، فئة الأهالي كما كان يحلوا للمستعمرين تسميتها كان القلق والألم هو ظاهرة الحياة اليومية التي يعيشها السكان، قلق من كل المعارك ومن كل أشكال السيطرة التي كان يرمي إليها الاستعمار من أجل توطيد الاحتلال وتأكيد سيطرة هذا الغول الذي يأتي على كل شيء يمر به، وألم لأن الشعب كان يعاني من الاضطهاد والقمع بدون تمييز أو شفقة كلما تجرأ ونادى بالحرية.

في الجهة المقابلة كانت هناك طبقة أخرى تدعى رسميا «الفرنسيين من أصل أوروبي» تنعم في الرفاهية والنعيم، رفاهية أنتجت مظاهرات 13 ماي من أجل الجزائر الفرنسية.

وباسم «الجزائر الفرنسية»، لم يكتف المطالبون بهده الأرضية التي حضروا لها بكل الوسائل والامكانيات من أجل الوصول إليها، بل استمروا في العار واللاأخلاق بكل شراسة وضراوة، فقتلوا وعذبوا واضطهدوا.

هذا القمع، والضغط ولدا الحقد، حقد تنامى ودفع إلى الثورة والانفجار في هذه الفترة كان عمري 16 سنة، كنت أعيش بكل اعجاب لحظات المقاومة التي يسجلها شعبي الذي يعمر الجبال من أجل المقاومة والجهاد لكن وفي نفس الوقت كنت أعيش الخوف والرعب الذي كان يزرعه المظليون في بلد ليس ببلدهم من أجل تكريس سيطرة المعمرين الشرهين العنصرين.

من يريد كل شيء يفقد كل شيء، لم يسع المعمرون هذا الدرس، ثلاثون عاما مرت على اغتيال «علي معاشي» «جيلالي بن سترة» و«محمد جهلان» اغتيال بالرصاص وتشنيع للأجسام بعد صلبها على الأشجار في الساحة العمومية، كان ذلك يوم 8 جوان 1958.

بعد اغتيال معاشي، أصبحت أشك في كل القيم غير التي عرفتها عند شعبي فأولئك الذين جاءوا ليعلمونا الحضارة كما زعموا، خلقوا لدي مرارة لرفض حضارتهم المزيفة. كان عمري 16 سنة ولا زلت أذكر تلك الصورة الأليمة لتلك الأجسام الثلاثة النصف عارية والمثقوبة بالرصاص والمصلوبة على جذوع الأشجار بالساحة العمومية.

عناصر القوات الإقليمية التي نفذت هذه الجريمة (وهي قوات مكونة من أوروبيي الجزائر) كانت فرحة بهذا الانجاز البشع تغمرها نشوة هذا الانتصار الذي تعلوه رائحة قذرة، رائحة الموت. هذا الانتصار الوسخ الذي أيدته الجمهورية الجديدة التي تسلمت القيادة في تلك الأيام فقط، والتي كانت على استعداد تام لارسال قوافل الموت والدمار من أجل تحطيم كل من يحمل شعار الجزائر.

بروح كئيبة مليئة بالحزن والأسى والحسرة، عدت ذلك المساء إلى منزلنا وفكري مشدود لهول المشهد البشع الذي أبى المستعمر الا أن يفرجنا عليه. جريمة شنعاء بشعة يعممها المستعمرون على كل القطر الجزائري.

8 جوان 1958 تنطفيء شمعة معاشي إلى الأبد وتموت معه الأغاريد التي كنا نطرب لسماعها، لكن تحت سماء هذا الوطن الحبيب الغالي، ليس هناك فقط نقرات البارود المدوية في جميع أنحاء

النشيد المختال

مع الانطلاقة الأولى للحرب التحريرية، كل الأمور تغيرت بالجزائر وبرزت إلى الوجود ظاهرة جديدة، ظاهرة التفاف الشعب حول هذه الطليعة الثائرة التي فجرت الثورة وحملت راية تغيير الواقع الاستعماري ضمن هذا الاطار، والتزاما بالمبادىء الوطنية حلت الفرقة الموسيقية «سفير الطرب» نفسها، وبدلت آلاتها الموسيقية بحمل السلاح والنضال من أجل التحرير الوطني، جل عناصر هذه الفرقة تحولوا إلى مناضلين في صفوف الجبهة، فمنهم من بقي في المدن وانخرط في صفوف الخلايا الفدائية وآخرون التحقوا مباشرة بصفوف جيش التحرير. فكان الاعتقال والتعذيب مصير بعضهم، أما الآخرون فقد استشهدوا في ميدان الشرف، ومن هؤلاء عكاشة مختار العازف على آلة الكلارينيت، والعربي الهاشمي مغرد الفرقة وعلي معاشي الذي اعتقل وعذب وصلب بالساحة العمومية لمدينة تيارت.

هكذا دخلت فرقة «سفير الطرب» الغنائية التاريخ من بابه العريض بفضل التراب الوطني معبرة عن سخط وغضب أبناء نوفمبر، بل هناك أنغام تداعب روحي تملؤها آمالا إنها أنغام الجزائر.

ولما انتصر شعبي على الباطل، كان عمري عشرون سنة، غنيت أثناءها على أرق أوتار الكلمات «بلدي الجميل الجزائر» مثلما غناها لي علي معاشي وعمري 16 سنة.

8 جوان 1988.

شهدائها الثلاثة وعلى رأسهم قائدها الشهيد على معاشي. هكذا تنتزع هذه الفرقة من الشعب الجزائري وتموت مع الاندلاعة الأولى للثورة، هذه الفرقة التي غنت «الجزائر» أيام نشاط الحركة الوطنية ماتت لأنها كانت تؤمن بالجزائر. في سنة 1958 يعتقل علي معاشي بعدما وجد المستعمر بحوزته وفي مقر سكناه مجموعة من المتفجرات كانت تحضر لزعزعة العدو الاستعماري ومحاربته. يعتقل هذا البطل ويساق الى محتشد خاص يدعى «مركز العبور والفرز CTT حيث يعذب الجزائريون حتى الموت من أجل حصول المحتل على أبسط المعلومات التي تخص جيش وجبهة التحرير الوطني ونشاطاتها.

في الأقبية البئيسة لهذا المركز كان يوجد مناضل آخر اسمه جهلان اعتقل هو الآخر لأنه كان بحوزته مواد متفجرة.

وفي يوم 8 جوان 1958 يعتقل جيلالي بن سترة مباشرة بعد تنفيذه لعملية فدائية ضد صاحب مقهى بشارع «كامبون» شارع النصر حاليا، إنه شاب فدائي غريب عن المدينة.

هذه التضحية من الشباب الجزائري تدفع بالآلة العسكرية الاستعمارية إلى فقدان توازنها، ومبشارة الدمار والموت.

ظلت تباشر القوات الاستعمارية الدمار والموت فتصطحب الأبطال الثلاثة علي معاشي، جيلالي بن سترة ومحمد جهلان كل على حدة إلى أعماق الغابة المجاورة لمدينة تيارت وتنفذ فيهم الإعدام رميا بالرصاص دون رحمة أو شفقة.

لم يكتف المنكلون بهذا، بل يحملون جثث الشهداء الثلاثة إلى ساحة «كارنو» بوسط المدينة ويجرّون أجسادهم فيها مدة وفي جذوع الأشجار يعلقونهم كالنعاج أمام مرأى الجميع للتشنيع بهم من أجل كبت كل الأصوات الثورية التي تقول: لا للاستعمار. نفذت هذه الجريمة بكل دقة ودن أدنى تأنيب للضمير من طرف العساكر الفرنسيين تحت قيادة المعمر كازيمير أسكورو، قائد الوحدات المحلية المعروف جيدا بعدائه للعرب، والذي لا يذكر اسمه بالمنطقة إلا وأحس الفرد بالرعب والحسرة والحزن والأسى.

هذا العرض البشع والتنكيل بجثث الموتى استمر إلى باقي ذلك اليوم صحبته مرارة تلك الجموع التي شاهدت فظاعة الجريمة وكلها حسرة وثورة وتقيؤ من مثل هذه الأعمال اللاإنسانية التي قامت بها القوات الاستعمارية.

قبل أن يحمل معاشي السلاح ويحارب الاستعمار الفرنسي، كان قد حاربه

بالأغنية، بالنغمة الموسيقية، بالكلمة المؤداة طربا، كان يلبس فرقته وموسيقييه الألوان الوطنية- ألوان العلم الجزائري.

ولد معاشي عام 1927، لما بلغ 22 سنة، سافر مع البحر فأصبح بحارا فأوحى له هذا الأخير بفن الموسيقى وولد لديه حب الفن الذي تعلم مختلف أصوله، ولما عاد إلى مدينة تيارت أسس بمعية بعض العناصر الشابة التي كانت تهتم بهذا الميدان فرقته الخاصة، فكانت جل العناصر التي انتمت إليه من فرقة «الأندلسية».

هذه الفرقة الشابة «سفير الطرب» التي أنبتت الموسيقى والتمثيل معا، لمعت وبرزت بفضل إرادة وكفاءة رائدها علي معاشي الذي جمع بين عدة مواهب «تأليف الكلمات، الأداء والتأليف الموسيقى».

بدون انتظار انطلقت الفرقة لمباشرة العمل، ولم تلبث أن استحوذت على الساحة الفنية في كل ربوع القطاع الوهراني. ومع أنشودة «أنغام الجزائر» حلق علي معاشي بكل بعد وعمق في صفاء سماء هذا الوطن بكل اعتزاز وفخر. فاقترح على كل الآذان والأذواق مفاخر ومفاتن الجزائر.

لقد غنى معاشي الوطن بكل جوارحه، إن الإحساس الوطني نجده يتردَّدُ بقوة وحماس في أغنية «أنغالم الجزائر».

يا ناس أما هو حبي المختار

يا ناس أما هو عزي الأكبر

لو تسالوني نفرح ونبشر

ونقول بلادي الجزائر

لقد ترك معاشي عدة أغاني عاطفية تعبر عن عمق احساسه غذّى بها التراث الموسيقي الجزائر، ونجد هذه الأغاني في تسجيلات الإذاعة بالجزائر ومنها:

- زيارة سيدي خالد
- هناك البوم في العشية
- يا شابهة الهلال
- ما زال عليك نخمم
- الربيع
- الصيف وصل (أعاد غناءها فيما بعد محمد الطاهر)
- زاهيين ولا باس
- يا سلام على البنات
- وصيت القمري (أعاد غناءها فيما بعد درامشي جيلالي)
- نجمة وهلال
- أنغام الجزائر (أعادت غناءها نورة

والمجموعة الصوتية)

- الولف أصعيب
- تحت سماء الجزائر (أعاد غناءها محمد العماري)
- ياباپور
- رمضان
- طريق وهران (موسيقى)

إن التراث الموسيقى لبلادنا غني جدا كما أسلفنا وتعرضنا لذلك، ولقد أعطاه معاشي بصمته الأصيلة الخاصة به الشيء الذي جعله من أكبر الملحنين والمغنين الذين عرفتهم تلك الفترة أي سنوات الخمسينات في الجزائر.

جوان 1988.

من الأندلسية إلى سفير الطرب

في الحياة الثقافية العادية لمدينة تيارت، لم يكن هناك استقرار موسيقى وفني خاص. بل كانت هناك محاولات يمكن أن نقول عنها ارتجالية لا تلبث أن تموت وتسقط مع ذاكرة النسيان كلما مرت عجلة التاريخ. هذه الحركة التي كانت تعلو وتنخفض باستمرار، يمكن أن نرجعها إلى عدم الاستقرار الذي كان عليه المجتمع آنذاك.

هذه الملاحظة لا يمكن أن نخص بها الأغنية البدوية التي غنت الشعر الملحون المختار، العذب، والتي عرفت ازدهارا كبيرا في هذه المدينة عبر كل الأوقات، لأن الأغنية البدوية ظلت تسيطر على المنطقة. وكان لطبيعة تيارت الريفية دور كبير جدا في ترقية الأغنية البدوية التي احتلت مكانة مرموقة في كل القطاع بفضل روادها: الشاعر الشعبي الشيخ بوطيبة، والشيخ عدة، والشيخ أحمد التيارتي، كما احتلوا الساحة الفنية بكل جدارة واستحقاق.

الآن وبعد هذه اللمحة، سنحاول أن نتطرق إلى الأغنية العصرية التي لم تعرف

استقرارا لها بمدينة تيارت إلا مع بداية الخمسينات من هذا القرن على يد الفنان علي معاشي وفرقته «سفير الطرب».

لكن لا يمكن أن نقول بأن «سفير الطرب» كانت الوحيدة في هذا الميدان بل سبقتها فرق أخرى عرفتها المدينة. فكانت أول فرقة تعرفها مدينة تيارت هي تلك الفرقة التي تأسست بتاريخ 29 أبريل 1928 من طرف شبان نشطين تأثروا بما جاء به رفقاؤهم في مدينة تلمسان ووهران فأطلقوا عليها تسمية «نادي الخالدية».

هذا الإسم «الخالدية» مستوحى بطبيعة الحال من سيدي خالد «الوالي» الذي كانت قبته تراقب من أعلى، وتشهد على المدينة كلها.

هذه الفرقة الموسيقية الأولى من نوعها في تيارت كانت تضم المكتب التالي:

- قانة ميلود ......رئيس
- تيجاني طيب ....نائب الرئيس
- أرزقي وابن شهرة ....كاتبان
- بالنسا وعبد النبي لبار أمينا الخزينة
- بومدين بونويرة
- اسكندر الهاشمي أعضاء المكتب
- عابد- صدوق
- عبد السلام

إلى أين آل مصير هذه الفرقة الموسيقية. «نادي الخالدية»؟ سؤال مطروح لم نجد له جوابا لأن عناصرها زالت كلها من الوجود وبقينا نجهل كل شيء عنها، غير أنه يمكن لنا أن نقول بأن حياتها كانت قصيرة جدا أو على الأقل فإنها تخلت عن اسمها الأول «الخالدية» ليتحول إلى اسم «الاندلسية» ان الجمعيات من هذا النوع، نلاحظ عليها الذوبان بسرعة، ورغم لمعان عناصرها فإنهم يبقون مجهولين عكس العناصر المؤسسة التي تنتقل من هنا إلى هناك وتترك بصماتها في كل مكان. وهكذا تنقرض جمعية «نادي الخالدية» بسرعة، وقبل الأوان لتعطيّ ميلادا في أوت 1928 لفرقة جديدة هي «الأندلسية».

هذه الفرقة الجديدة لم يقتصر تكوينها هذه المرة على العناصر الوطنية الجزائرية وحدها بل توسع ليشمل الجالية اليهودية المحلية التي لا يمكن أن ننكر ممارستها للموسيقى الأندلسية ووجودها في الفرق الموسيقية العربية. وهكذا فإننا سنجد عدة أشخاص من الجالية اليهودية في اللجنة المسيرة لهذه الفرقة. ولا ننسى بأن المغنية« داود رينات» من مواليد مدينة تيارت.

ولقد ضمت هذه الفرقة الموسيقية الجديدة التي اختصت في الموسيقى الأندلسية العناصر التالية:

بالحرش شاعر الملحون: رئيسا

آيت بن عماره السعيد: نائب الرئيس

بن شهيدة: كاتب

غناسية: نائب كاتب

لبار: أمين الخزينة

صدوق محمد: نائب أمين الخزينة.

فديدة: المدير الفني

كيوش: المحافظ العام للحراسة.

فضيل، بن علو

عابد، خوديمي أعضاء

وبليدي

اذا تعذر علينا أن نقول بأن فرقة «الأندلسية» عمرت طويلا، فإنه يمكن لنا أن نجزم بأن هذه الفرقة قاومت الموت عدة مرات، والدليل على ذلك أنها استمرت في العطاء لغاية سنة 1950، غير أنها تحولت من فرقة متخصصة إلى فرقة تؤدي كل الطبوع سواء كانت شرقية، أو جزائرية عصرية، وغالبا ما مزجت الطابع الشرقي بالريتم الغربي الخفيف فانتجت الأغنية العصرية.

هكذا فرضت الأندلسية نفسها على الساحة الفنية وتعدت شهرتها مدينة تيارت وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة، وبدأت تفرض نفسها بعروضها المميزة والمتنوعة من أغاني ورقصات وفكاهة. كان هذا كله بفضل إرادة فكاهي الفرقة المشهور علي العيادي، الذي أصبح مفخرة مدينة تيارت. وأهم ما غنى في تلك الفترة أغنية «هذي لا مودا» هذه الفرقة التي كان يشرف عليها الفنان بن عودة المكي، أصبحت فرقة الحركة الوطنية بقيادة حزب «الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» الذي كان يسيطر على الحياة السياسية المحلية، فكانت الفرقة تحي وتنشط كل السهرات والتظاهرات التي ينظمها حزب فرحات عباس، الذي زار مدينة تيارت عدة مرات. هذا التقليد الجميل أورثته فرقة سفير الطرب من الأندلسية، لأن "سفير الطرب" ستصبح فيما بعد الفرقة الرسمية للحركة الوطنية الجزائرية . في الأربعينات من هذا القرن ظهرت إلى الوجود وتحت رعاية «الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» حركة شبانية نظمت نفسها كفرع لهذا الاتحاد، ولقد نشط هذه الحركة بمدينة تيارت السيد عكاشة مختار الذي أعطاها ديناميكية خاصة. هذا التجمع الشباني كان يتشكل

من الشباب المتخرج من المدارس الحرة التي أسست من طرف الحركة الاصلاحية سنة 1944. ومما قام به هذا الشباب تأسيس فرقة مسرحية قدمت عروضها جنبا إلى جنب مع الفرقة الموسيقية الأندلسية.

في فبراير 1950، أحيت التشكيلتان بقاعة حفلات تيارت (حاليا مصلحة الحالة المدنية) الذكرى السابعة لبيان الجزائر، قد حضر هذا التجمع حوالي 2000 مواطن، كان ثلثهم من النساء.

قبل الحفل وقف الحاضرون وقفة إجلال وتقدير لذكرى الراحل علي الحمامي، فكانت فعلا وقفة مع التاريخ، ثم انطلق العرس ليحوي الحضور بما قدمه من فكاهة وطرب، فهتف الجميع وصفق فخرا بما أنجزه شبابه في الميدان الفني.

دائما وفي نفس الإطار، أحيت الفرقتان في السنة الموالية فبراير 1951 نفس الذكرى، ذكرى «بيان الجزائر» الثامنة، وفي ذات القاعة قاعة الحفلات بتيارت (التي تحولت بعد الاستقلال الى سوق الفلاح، ثم مصلحة للحالة المدنية) تجمع الكثير من الناس، وكالعادة أصبح حضور المرأة يسجل بقوة في كل مرة. هذه الذكرى افتتحت هذه المرة بتلاوة آيات بينات من الذكر الحكيم، من طرف فتاة جزائرية طالبة بالمدرسة الحرة، ثم وقف الجميع ترحما على روح الشهيدين الدكتور سعدان وعلي الحمامي، ثم ظهرت مجموعة صوتية من الفتيات أدّين للجمهور أناشيد وطنية، وكانت الأندلسية دائما حاضرة لتحي كل تجمعات الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري بطبيعة الحال بدون مقابل، فكانت تحوي كل مرة كا التجمعات بمسرحياتها وفكاهياتها وموسيقاها العذبة.

بعد هذه التجربة المتواضعة لشبيبة الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري أخذت هذه الأخيرة وبكل شجاعة على عاتقها الحياة الثقافية والفنية لمدينة تيارت، ولم تبخل ولو مرة واحدة في تسجيل الأحداث البارزة للمدينة والوطن، وضمن هذا المنظور أحيت في سبتمبر 1951 سهرة مسرحية شدت إليها كل الجمهور التيارتي الذي كان حساسا ومتذوقا لكل ما هو مسرحي وفني.

يوم 14 فبراير من سنة 1952 وأمام جمع غفير من الجزائريين، يترأس السيد فرحات عباس الذكرى التاسعة «لبيان الجزائر» وقد تقدمت لاستقباله بالمنصة الشرفية قبل بداية الحفل فتاتان صغيرتان أهدتاه باقة ورد. أمام هذه اللفتة الجميلة

أدلى السيد فرحات عباس أمام الجميع بما يلي: لتعلموا كلكم أنه ليس لدي أولاد، لكن هاتين الفتاتين وأنتم وكل الجزائريين المسلمين بعددهم الثمانية ملايين شخص أنكم أبنائي، ثم يستطرد قائلا: « ولتزهر الجزائر مثل هذه الباقة من الورود.

وكالعادة لم تتخلف شبيبة الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر والفرقة الأندلسية عن هذا الموعدالذي أصبح من تقاليد هذه المدينة.

فبراير 1953، إنها الذكرى العاشرة «لبيان الجزائر» جمهور غفير جاء ليحي الذكرى وكله أمل كبير في الغد الزاهر والمستقبل القريب، جاء ليصفق لشباب «الإتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» خاصة بن عودة المكي قائد الفرقة الموسيقية «الأندلسية»، الذي أدخل البهجة والسرور على الجميع بقدراته الفنية الهائلة.

إذن هذه بعض النقاط الدقيقة التي تساعدنا على تلمس الظروف والكيفية التي أنجبت فرقة «سفير الطرب» لعلي معاشي.

متى وكيف تم تأسيس فرقة «سفير الطرب» لقائدها شهيد حرب التحرير علي معاشي؟ قبل الإجابة على هذا السؤال يجدر بنا التذكير بالتطورات التي كانت تعيشها تلك الفترة، أي فترة بداية الخمسينات لنعلم أنه في تلك الفترة كانت نيابة المجلس البلدي تمنح للمنتخبين من الدرجة الثانية، أي الجزائريين الذين ينتمون إلى الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر، نتيجة لهذا الحق تولى هذا المنصب بهذه المدينة السيدان قادة بوطارن الذي أصبح فيما بعد كاتبا ومؤلفا وقايد أحمد الذي أصبح ضابطا في جيش التحرير (الرائد سليمان) ثم مفاوض "اتفاقيات ايفيان" وأخيرا تقلد عدة مناصب وزارية في حكومتي بن بلة وبومدين . إلى جانب هذا يجب أن نذكر أن الفرقة الموسيقية الرسمية للبلدية في تلك الفترة كانت تتكون كلها من العناصر الأوربية، ويعود تاريخ تأسيسها إلى بداية هذا القرن، هذه المجمو عة من الموسيقيين كانت لها كل الأفضلية في الدعم من طرف البلدية من جميع النواحي سواء أكانت مادية أو معنوية، في حين أن بلدية تيارت كانت تقوم بكل ممارساتها الإدارية وما إلى ذلك بفضل الجبايات التي كان يساهم بها جل الجزائريين. من هذا المنطلق وبصفتهما النائبان الأولان لرئيس البلدية قدم السيدان قادة بوطارن وأحمد قايد مبادرة من أجل استفادة

الشباب الجزائري التيارتي المحروم بهذه البلدية من عملية التكوين الموسيقي، وبدعم من البلدية، وقد وجدا أستاذا يتكلف بهذه المهمة وهو «ديروزا».

هذه المبادرة من منتخبي المجلس البلدي الجزائري أعطت ثمارها، فأقبل شباب كثيرٌ على تسجيل أنفسهم لمزاولة دروس الموسيقى منذ بداية 1952. في سنة 1953 تنشر الصحافة المحلية خبر إنشاء جمعية موسيقية عصرية بمدينة تيارت، فكانت بطبيعة الحال هي «سفير الطرب». يعود الشاب علي معاشي إلى أرض الوطني بعد رحلة طويلة مع البحر والبحرية. ولم يتوان هذا الشاب النشيط في السيطرة وبسرعة فائقة على الحياة الموسيقية بالمدينة، هذه الفرقة الشابة التي يؤسسها معاشي ستستحوذ بسرعة على كل أفراد الفرقة الشهيرة بالمدينة «الأندلسية» ومن ضمنهم المكي بن عودة، الذي كانت له دراية واسعة بالفن الموسيقي، خاصة الطرب الشرقي والموشحات.وكل الفضل في تأسيس هذه الفرقة يعود إلى علي معاشي الذي رسم بصماته بوضوح على هذه الفرقة. لقد كانت لديه دراية بالموسيقى الشرقية، لكن النغمة التي أضفاها على أغاني فرقته كانت من التراث الوهراني الأصيل وهنا يمكن الفرق كل الفرق بين فرقته والفرق الأخرى التي عرفتها المدينة أنه الابداع الفني.

كانت «الأندلسية» تكتفي بترديد الأغاني الشرقية خاصة الأغاني المصريّة بينما انغمست «سفير الطرب» في التراث الموسيقي الجزائري الدي أفرز موسيقى خاصة، فكان تزاوج رائع جاء به علي معاشي، الذي تفنن في كتابة النص والتأليف الموسيقي والأداء الرائع للأغنية الجزائرية.

بطبيعة الحال، فإن التشكيلة الجديدة تكونت من شباب وطني تسلح بحب الوطن في المدارس التي أسستها الجمعية الإصلاحية وضمن اطار شبيبة الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر.

بدورها تصبح فرقة «سفير الطرب» لسان حال كل الوطنيين الجزائريين. ويأتي علي معاشي ليضمنها نفسا جديداً. وبدون تردد يختار للفرقة زيا مميزا تلبسه فرقته، ويتمثل في الألوان الوطنية الثلاثة: الأخضر، الأبيض والأحمر. ولا يزال السيد تركي عبد القادر العازف على آلة «الساكسوفون» في هذه الفرقة يحتفظ بكل اعتزاز وفخر بآلته الموسيقية وبذلته في الفرقة، إنه ميراث سنوات الشباب المليئة بالبهجة والسرور والنضال.

تغنت «سفير الطرب» في كل المرات بالجزائر، ومن أروع هذا الإنجاز «أنغام الجزائر».

لقد حبذ لنا معاشي الموسيقى والطرب، ولكن تبقى أغنية «أنغام الجزائر» هي ذلك اللحن المميز الذي يسري في دماء كل الجزائريين، فيهزهم للاعتزاز بالانتماء إلى هذا الوطن الغالي، كان يعرف كيف يدغدغ المشاعر بإبداعاته الموسيقية النابعة من ثقافتنا الوطنية الأصلية، ويدفعنا بقوة للغيرة عليها.

في وقت قصير تستطيع فرقة «سفير الطرب» أن تسيطر على القلوب، وتملأ الفضاءات الواسعة، ويزداد معاشي قوة في الإبداع ويذكر البحر المتوسط ويغنيه « يا بابور» وبطبيعة الحال لا ينسى فاتنة أحلامه فيؤلف لها أغنية « ما زال عليك نخمم» وتبقى أغاني الوطن هي أحلى ما تغنى به هذا الشاب الموهوب تحت سماء الجزائر وطريق وهران.

ويأتي فرحات عباس مرة أخرى إلى مدينة تيارت، لكي يشرف على الذكرى الحادية عشرة لبيان الجزائر.، وذلك سنة 1954 هذه المرة لم يجد في استقباله فرقة الأندلسية، بل يتعرف لأول مرة على مجموعة « سفير الطرب» التي حملت المشعل بعد الفرقة الأولى، وينظم حفلاً رائع يحضره أكثر من 1500 مواطن من بينهم 600 امرأة من تيارت.

كثفت الفرقة من نشاطاتها وبدأ تحي سهرات كثيرة، سواء في مدينة تيارت أو المدن الأخرى في اقليم القطاع الوهراني، ولقد استطاعت أن تجلب إليها جمهورا واسعا فتعدت شهرتها آفاق مدينة تيارت وذلك بفضل عناصرها اللامعة. إن تشكيلة «سفير الطرب» ضمت في صفوفها عناصر من ثلاثة أجيال، جيل الأندلسية وهم أكبر العناصر في الفرقة ثم جيل الشباب أصحاب العقود الثانية، والجيل الأصغر ويتمثل في بعض الأفراد مثل محمد بن بليدية 16 سنة ومصطفى عبد السلام 15 سنة.

بمجرد الانطلاقة الأولى للثورة التحريرية بدأت تتقلص نشاطات الفرقة، وحلت محل الآلات الموسيقية البنادق، فكان أن طويت الآلات الموسيقية إلى الأبد بالنسبة لبعض العناصر مثل عكاشة مختار الذي اختفى بلا رجعة ولن يطربنا أبدا بآلته الرائعة. فبعد نضاله في شبيبة الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، يلتحق بصفوف جيش التحرير ويستشهد في ميدان الشرف. إنه نفس المصير الذي آل إليه العربي الهاشمي الذي أبدع من آلته موسيقى رائعة، وغنى بنجاح ألحان فريد

الأطرش. ولم ينج من هذا القدر علي معاشي نفسه الذي أعدم يوم 8 جوان 1958 من طرف عساكر الاحتلال.

بعد 1962 رفاق علي معاشي يحاولون إعادة تأسيس الفرقة وإنعاشها، وكم من شباب تعاقبوا عليها وروح الجزائر المستقلة تبتسم لهذه الأنغام، لكن لا أحد يعلم لماذا لم تستطع هذه الفرقة العودة إلى الوقوف والسير إلى الأمام لاحياء الماضي المجيد.

رغم المحاولات العديدة والروح الواعدة لإعادة هذه الفرقة إلى ما كانت عليه وإبقاء ذكرى علي معاشي حية، ورغم الإرادة التي تمتع بها الطيبي حماني تلميذ هذه المدرسة ، والعازف الرائع على الكمان، فان كل المحاولات باءت بالفشل وذهبت «سفير الطرب» مع مؤسسها علي معاشي «سفير الطرب» اسم يبقى مشدوداً إلى الثقافة الأصيلة، إلى الوطنية الجزائرية.

28 سنة بعد الاستقلال بغض النظر عن بعض الفترات المحددة في أوقات وأحداث معينة تبقى «سفير الطرب» تلك الفرقة التي أنارت وانطفأت بدون أن تشبع كل الآمال.

مارس 1990.

إنجاز علي معاشي

بدا علي معاشي يداعب المعارف الفنية وفن الأصوات منذ أن كان بحارا بحيث أنه كان عضوا في الفرقة الموسيقية البحرية. وبعد انفصاله مباشرة عن الخدمة طاف بعدة عواصم عربية ومن ضمنها تونس التي مكث بها مدة لا بأس بها عمق فيها معارفه الموسيقية وذلك لاحتكاكه ببعض المطربين العرب.

بعد عودته إلى مدينة تيارت، يحقق علي معاشي حلمه الكبير والذي راوده دائما، ويؤسس فرقته الموسيقية «سفير الطرب» وينطلق في العمل وكله عزم وحزم فكان من أهداف هذه الفرقة التي جمعت بين الموسيقى والطرب، تطوير الأغنية الجزائرية باعتبارها أداة تعبير سياسي مع كل ما تحمله من دلالات في ذلك العصر.

وهكذا استطاع معاشي أن يزاوج بين الآلات ذات الأوتار وآلات النفخ، فكان حظه واسعًا بحيث جمع بين العزف والتأليف والأداء الموسيقي، لقد كان توزيعه الموسيقي رائعا بحيث أخذ الكثير من النغمة الفلكلورية لكي يمزجها بالريتم العصري مع اضفاءات كثيرة من طبوع

الموسيقى العربية «حجازي، بياتي، نهاوند».

إن أغنية «يا بابور» أول انتاج لعلي معاشي. هذه الأغنية التي جاد فيها بعذب الألحان وكأنه يعود إلى الوراء يمجد المحيط والبحر الذي ألهم مشاعره وربى لديه الذوق الرفيع والحس الرهيف.

والشيء الذي يُوسف له كثيرا هو أن معاشي لم يسجل أغانيه على اسطوانات، كما فعل الكثير من المطربين بل كل ما وصل رلينا هو تلك التسجيلات التي تركها في الاذاعة بالجزائر العاصمة حيث كان يعمل كفني.

إن أول الأغاني الوطنية التي سجلها معاشي هي (تحت سماء الجزائر هذه الرائعة فتحت له الطريق لكي يتبنى الأغنية الوطنية المعبرة عن أحاسيس الاعتزاز والفخر بهذا الوطن. فكانت ألحانه في هذا الميدان كلها روعة وجمال.

هذه الأغنية أطربت كل الشباب، فتغني بها الجميع أنذاك فكانت بمثابة النشيد الرسمي لذلك العهد.

تحت سماء الجزائر، الأزرق والصافي
والهواد معنا باهي والطقس دافي
تنزهنا مع الأحباب، غنينا لحن الشباب

مع أنغام الجزائر بلغ علي معاشي قمة عطائه الفني، المتمثل في الحبث والتعبير خاصة عن الأحاسيس الوطنية أنهار رائعة غطت كل مناطق الجزائر مع نغمات أعطت مميزات كل منطقة على حدة. إن رائعة «أنغام الجزائر» لعلي معاشي تحمل السامع إليها من منطقة إلى أخرى من الجزائر برعشة فرح لا مثيل لها، خاصة مع تنسيقها الموسيقي الرائع واللحن الجميل الذي يعبر لك بروعة لا متناهية عن غنى وتنوع الثقافة الجزائرية، وتماسك كل المجتمع الجزائري العظيم.

بعد أن جرد شعبنا من كل ممتلكاته، وخلال سنوات الحسرة، وجد هذا الشعب ضالته المنشودة في «أنغام الجزائر» التي كانت عبارة عن مسكن ضد الكآبة والخضوع للامتحان، نفس المختصر للوضعية السياسية التي تحملنا بفجاعة إلي الظروف الصعبة التي تتطور بها الحركة الوطنية.

كان يعمل بعيدا عن الأضواء ودون أن يعلن أن ما يقوم به من عمل فني موسيقي ومسرحي يعد من ضمن أهم العناصر الجوهرية لتنمية الوعي الجماهيري والشعبي.

ضمن هذا الاطار قدم علي معاشي أروع دور في تنمية الشعور الوطني والحس

الثوري وانتشار الوعي بين الجماهير، لقد ترك بصماته واضحة في هذا المجال إلى جانب البصمات الأخرى من أجل اعطاء الموسيقى الجزائرية طابعا خاصا تميزت به عن الأغنية المغابية والعربية بصفة عامة.

بالتوازي مع كل هذا لا يجب أن ننسى أن للأغنية العاطفية على نبلها وعفتها. ضمن هذا المضمار، أغاني عديدة نظمها معاشي ووزع موسيقاها، فكانت تحمل نفس الأحاسيس ونفس القوة المعبرة. ويمكن أن نلمس ذلك في مثال جميل جدا هو أغنية «هذاك اليوم في العشية».

انها ليست أغنية بسيطة كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن حسب رأينا فإنها قصيدة حقيقية، بسيطة في نصها، لكنها قوية بموضوعها ومضمونها، لا تتضمن فقط الفراق بين عشيقين مرتبطين قانونا وبقداسة العلاقة الزوجية، وإنما فراقهما كان ضحية ظلم التأويلات (إنها مأساة علي معاشي).

لكي نستمع جيدا لهذه القصيدة الجميلة بكل تأني ولمدة 15 دقيقة يمكننا أن نلاحظ كيف تتابع الكلمات، رغم بساطتها، لكي تحكي لنا الشراسة التي يحدثها الطلاق لما يكون مفروضا على معاملات غير طبيعية، مزودة بتأويلات اللا أخلاقية التي لا تماشى والقيم الفكرية والثقافية.

لكي نعطي هذه الموسيقى مكانتها المرموقة، علينا أن عرف تاريخه، ونطالب المؤرخ اعطائه حقه، وذلك بالتقرب إليه أكثر واحاطة شخصية بحقيقتها، لكي تبرّز كل معالمه وقدراته وامكانياته الهائلة. يجب اعادة تحقيق انجازه العظيم، أي البحث عن كل ما لا نعرفه عنه، لأننا لا نعرف الا تلك التسجيلات المحفوظة في أشرطة الاذاعة.

ان تراثنا الثقافي هائل جداً، وبامكانه أن يتكيء على ركيزة موسيقية محفوظة بالدقة، ويسمح لاعطاء الكثير من العناصر المكونة له من أجل أن نتعرف على القيمة الحقيقية التي ساهم بها علي معاشي من أجل ترقية الأغنية الجزائرية.

ديسمبر 19

أنغام الجزائر

«كلمات تلحين وغناء الشهيد علي معاشي»

يَا نَاسْ أَمَاهُ   حُبِّي الْمُخْتَارْ
يَا نَاسْ أَمَاهُ   عَزِّي الأكْبَرْ
لوْ تَسْأَلْنِي   نَفْرَحْ وَنَبْشَرْ
وَأَقُولْ بِلاَدِي الجَزَائِرْ
يَا سَايَحْ هَيَّا نَتْعَاهَدْ   وْيَا اللهْ بينا
نَسْتَبْرَكُوْ بِسِيدِي رَاشَد   في قَسَنْطِينَة

تَمْشِي وبَعَيْنَكْ اتْشَاهَدْ   مَنَاظِرْ زِينَة
تَسْتَعْرَفْ بَرْجَالْ العَهْدْ   والكَلْمَة الرَّزِينَة
تَرَى قِصَّتْ للبَاسْ الأسْوَدْ   بَنْتْ قَسَنْطِينَة
تَفْرَحْ أتْسَعْدَ واتْعَاوِدْ   أتَرْجَعْ لِينَا

يَا نَاسْ آمَاهْ

ويلاَ مَزَالْ بَاقِي مُشْتَاقْ   بَغْيُورْ قُطْرَنَا المَشْهُورْ
الَى سَمْحْنِي نَأمُرْ السُّوَاقْ   وَانْقُو له دُورْ الوَهْرَانْ دُورْ
َستَغَلْ لِلفَنْ لاَ كُنْتَ ذُوَاقْ   يا كَأهْوَى القَصْبَة مَا إيبُورْ
سِيدْ الهُوَارِي نَمْشُو رْفَاقْ   قبلِ مَا تَقْطَعْ البَحُورْ
ويلاَ تْخَلفْ عَلَيْكْ لفْرَاقْ   قَبْلَ مَا تَرْكَبْ فالبَيُورْ

يَا نَاسْ آمَاه

أرْوحْ اتْشُوفْ بْلاَدْ الصَّحْرَاءْ   أبْلاَكْ تَنعسَا الّي فَاتْ
بْلاَدْ الغزالْ واعشتْ التَّمْرَة   أزينْ البَدْوِيَاتْ
أرْجَالْهَا مْلاَحْ أتَاني شُكْرًا مَا تَمْثَلْهُمْ هَيْهَاتْ
يَعْرْفُو لِلقَمْنَة والقُصْرَى وين قُلتْ إقُولُو مْشَاتْ
رَعْيَانْ اتْغَنّى علَى السَّمْرَاء   وخَيْرْ النَّيْلِيَاتْ
يَشْعْلُو فِي قَلْ   يَبَكْ جَمْرَاء   وَيَرْبُو لَكَ لِيعَاتْ

يَا نَاسْ آمَاهْ

تُورَى نَمْشُو الأرْضْ الجِبَالْ   ثُمَّ أشْيَاء اقْوِيَّة
وَنْزُورُو اخْوَانَنَا القَبَائِلْ   أهْلُ الاخْلاَصْ
وأهْلْ النيَّة
أهْلُ النِّظَامْ وَزْهَلْ الكَالْ   والحَرَكَاتْ الكُلية
أبْلاَدْهُمْ دِيمًا بْ العَلْ   والتَّقَدُّمْ العَصْرِيَة

يَا نَاسْ آمَاهْ

بَعْدْ الي شَافْ ابْلاَدي وبْهَاهَا سَالَتْ السَّايَحْ عَى نَظْرتُه
قَالْ كُلْ الي مَا أزُورْ عَصْمَتْهَا ومَا يَتْفَكَّرْ فِيهَا ذكْرَيَتَه
مَنْ بَعْدْ غْيَابْ عَلِيهَا   أو يُخَصَّصْ لهَا زِيَارْتَهْ
اوفُوتْ كَى اسْقَافْهَا أكْثَرْ مِنْ مرّ فِي نَزْهَتَه
كَلمتْ احَبْ اقُولْ اسْقَافْهَا   أشْحَالْ مِنْ فِي بَرَأني مَنْكَتُه
اشْكُونْ الّيَ ما حَبْ يَعْشَرْ فِيهَا   أيَنْوِي فِيها طُولْ احْيَاتُه
مَدَامْ بَاقِي عَسَّاسْ عَلِيْهَا   سِدِي عَبْدْ الرَّحْمَانْ وأَبَرْكَتُه